

畏れからホラーへ アンドレ・ド・ロルドの諸戯曲にみる恐怖の論理化

著者	齋藤 喬
学位授与機関	Tohoku University
学位授与番号	11301甲第15396号
URL	http://hdl.handle.net/10097/58739

畏れからホラーへ

——アンドレ・ド・ロルドの諸戯曲にみる恐怖の論理化——

東北大学大学院文学研究科 人間科学専攻

齋藤 喬

目次

序 1

第一章 誰が何を恐怖していたのか

第一節 集団的攻囲妄想 9

第二節 啓蒙のスペクトル 19

第二章 何かを恐怖すること

第一節 唾棄すべきものと聖なるもの 35

第二節 命令的な排除行為とその快楽 49

第三章 心理学化する身体

第一節 神経症と悪魔祓い 57

第二節 ヒステリー者の誠実さ 64

第四章 ホラー演劇の誕生

第一節 グラン・ギニョルらしさをめぐって 79

第二節 舞台上における死の現前 86

第五章 恐怖の論理化

第一節 無意識という名の悪魔 103

第二節 医療劇の問題提起 111

第三節 精神異常者か殺人者か 119

第四節 媒介された殺人の実在性 129

結 145

あとがき 151

付録 153

参考文献 203

序

問題の所在

「ホラー」という言葉を聞いて、人は何を想像するだろうか。おそらく、もっとも日常的な言葉遣いとして、この言葉は「ホラー小説」、あるいは「ホラー映画」といったある種の作品を指示するジャンルの呼称として使用される。そのため、もしそれがジャンル名であるとすれば、ある作品について「これはホラー作品だ」と言ったときに誰もがその作品の内容を、個人差を超えてある程度想像することができるはずである。それは例えば幽霊やゾンビ、宇宙人や殺人鬼が出てくるような作品かもしれない。あるいはまた、古典的な三大モンスターと言われている、吸血鬼、狼男、フランケンシュタインが出てくるような作品かもしれない。おそらくこうした作品は、そのようなものたちが登場することで恐怖を売り物にし、読者や観客に恐怖を期待させることで「ホラー」というジャンルの成立を可能にしている。本論では、「ホラー」というジャンルに属する作品に登場するそのようなものたちを、恐怖症の対象について使用する精神医学の用語を借用して、恐怖惹起対象と呼ぶことにする。小説であれ映画であれ、ある作家の感受性が何かを恐怖惹起対象として捉え、それが登場する作品を創造する。そうすることによって、恐怖惹起対象は、作品の内部において、登場人物を恐怖させる対象となるだろう。そしてその対象が、今度は登場人物だけでなく作品の受け手として想定されている読者や観客を恐怖させることができたときに初めて、作家はこの作品を、個人的な感受性を超えた社会的な恐怖惹起対象として提示することに成功したのだと言えるだろう。このようにして、個人的な恐怖惹起対象を社会的な恐怖惹起対象に移し変える媒介項となるような作品を、ここでは「ホラー作品」として設定している。そして、このことを踏まえた上で、本論でもっとも最初に来る問題関心は、ホラー作品に内在するこのような恐怖惹起対象をいかにして研究の対象にするかというものである。

恐怖研究の理論的前提

このことについて、第一章と第二章では、本論の全体で対象にする問題の枠組みを考察している。第一章は「誰が何を恐怖していたのか」という観点から恐怖惹起対象の歴史的視座を、第二章は「何かを恐怖するという事」という観点から恐怖惹起対象の記号論的視座をそれぞれ先行研究から検証する。そこから、続く第三章、第四章、第五章では、フランス初のジャンル・ホラー演劇であるグラン・ギニョル劇場の代表的な作家アンドレ・ド・ロルドの戯曲テキストを分析の対象として、恐怖を売り物にする演劇の誕生とそこで提示される恐怖惹起対象の社会的な文脈について考察する。時代区分という点で言えば、第一章が前近代のキリスト教文明圏における恐怖惹起対象をめぐる考察であり、第二章が近代社会に特有とされる宗教性に基礎づけられた恐怖惹起対象をめぐる考察である。本論が全体として考察の対象とするグラン・ギニョル劇場は、19世紀末にパリのモンマルトルで興行を開始しており、恐怖をめぐる二つの先行研究が対象としている時代のちょうど間に位置することになる。本論の目的は、グラン・ギニョル劇場で上演された戯曲テキストから恐怖惹起対象を分析することによって、その時代その場所で売り物にされていた恐怖

がどのようなものであったのかを考察することである。またそうすることによって、それまでキリスト教的なものであったはずの恐怖惹起対象がどのようにして近代社会に特有な恐怖惹起対象となるのかという問題について、グラン・ギニョル劇場のホラー演劇を取り上げ、一つのモデル・ケースとして提示することにある。

題名にある「畏れ」という言葉には自然的な恐怖に対置される宗教的な恐怖を指示する意図があり、これは『聖なるもの』のルードルフ・オットーの用語法を参考に行っている。その上で本論では、第一章で検証する前近代のキリスト教文明圏における恐怖惹起対象に対する感情を「畏れ」と呼ぶことにして、第二章で検証する近代社会に特有とされる宗教性に基礎づけられた恐怖惹起対象に対する感情を「ホラー」と呼ぶことにする。ところで、この「畏れからホラーへ」という題名は、「畏れ」から「ホラー」への断絶を指示する意図があるわけではない。本論の目的は、グラン・ギニョル劇場のホラー演劇を分析することによって、前近代的な「畏れ」の消滅とそれにとまなう近代的な「ホラー」の誕生を検証することではないのである。むしろ「畏れ」(大文字の「〈おそれ〉 *Peur*」)の個別化にとまなう「ホラー」(小文字の「諸恐怖 *peurs*」)の心理学化とでも呼ぶべき事態を検証することなのだが、以下においては、章立てに即して全体の流れを確認することにする。

第一章第一節では、恐怖惹起対象の歴史学的視座として、フランスの歴史家でアナール第三世代に属するとされるジャン・ドリュモアの著作である『西洋の恐怖』を取り上げる。歴史学における恐怖研究の嚆矢とされるこの本において、ドリュモアは自然発生的な恐怖と神学的な恐怖の二つに歴史記述を区分けし、その上で前者を後者へと作り変える聖職者の手練手管を詳細に報告している。歴史家によれば、16世紀から18世紀のヨーロッパ社会では、あらゆる自然発生的な恐怖は、それぞれの集落における情報発信の拠点となる教会の中で、象徴的には「悪魔」に一元化されるさまざまな神学的な恐怖へと絶えず書き換えられ続けていた。彼は、聖職者が語る説教を媒介項として、日常生活における自然発生的な恐怖の萌芽はすべて、神学的な恐怖へと結実するように組織立てられていたのだと言う。本論ではドリュモアの記述を参照しながら、説教の語り手として「悪魔」の恐怖を捏造する聖職者こそが、実は誰よりも先に「悪魔」の恐怖を知る者でなければならないことを確認する。そうすることによって、恐怖させるものとしてある対象を特権的に顕揚しようとする場合、まず語り手がその対象の恐怖について知ることなしに、それについて語ることはできないという説教の原理的なあり方を提示する。もしその対象の恐怖を知っているということがその対象の恐怖について語ることを意味しているとするならば、聖職者は「悪魔」の恐怖を語ることで聴衆に何を示そうとしていたのだろうか。言葉の上で「悪魔」の恐怖を知りそれを語る者は、そうすることによって、根源的には何に恐怖していることになるのか。

続く第一章第二節では、こうした問題を考察するための補助線として、そもそも説教をするということは誰に何を伝えることになるのかを考察する。そのために、ここではフランスの啓蒙思想家ドゥニ・ディドロの研究者として知られるジャック・ブルーストの論文を参照しながら、説教の構造について検討する。文学研究で用いられる内在分析の手法を駆使して、語り手における人称の問題に着目しながら、ブルーストは未信仰者や不信仰者と神の間に介在する説教者の言説がいかなるものでなければならないのかを考察している。前者に成り代わって神に懇願する一方で後者に成り代わって信仰生活の墮落を戒める説教

者は、そのようにして、来世への希望と現世における利得を結びつけるような信仰生活のあり方を聴衆に要求する。本論ではそこから、プルーストが説教者の立場を重視して強調する来世への希望の内容よりはむしろ、聴衆の立場から重視すべき現世における利得の方が、説教者が規定する世界のあり方を聴衆が日常生活へ代入するための要点であることを確認する。それはつまり、説教者の見世物的な身振りに媒介されることによって、聴衆は説教の言説の意味を現実のものにすることなのだが、そうすることでようやくこの言説が宗教的なものになるということでもある。こうして聴衆は、説教者の指示する理想的な信仰生活を実践するだろう。

第二章第一節では、恐怖惹起対象の記号論的視座として、フランスの批評家ジュリア・クリステヴァの著作である『ホラーの諸力』を取り上げる。特にアメリカのフェミニストなどに影響力を持つことになったこの本の中でクリステヴァは、吐き気を催すようなおぞましさを備えた「唾棄すべきもの」を描き出そうとする文学作品は、それまでの宗教性を取り除いた形で、近代に特有な「脱宗教的な宗教」とでも呼べるものを明確にすると主張している。彼女によれば、こうした作品を創造する作家は、自分の属する社会に存在する「唾棄すべきもの」を描き出すことによって、それが社会においてなぜそのようなものとして存在させられているのかに異議を申し立てることになるのだと言う。その上で彼女は、作家は自分の作品で「唾棄すべきもの」を暴露することによって、同時に自分自身が社会的に「唾棄すべきもの」になろうとするのだと指摘する。社会的に排除するものと社会的に排除されるものとの境界線上に作品を位置づけることで、作家は排除されるものの立場から排除するものを告発することになるということである。このようにして「唾棄すべきもの」となった作家は、自分をそのようにして排除することになった社会が遵守している規則そのものを転覆しようとする。クリステヴァの論旨を要約するならば、文学において「唾棄すべきもの」を描き出そうとするホラー作家たちは、一元的な価値観の体系が崩壊してしまった社会において、書くことによってその規則を基礎づけている絶対的なもの、すなわち「聖なるもの」に接近することになる。しかしこの「聖なるもの」は、前近代的な意味での宗教性とその權威を喪失したことの上に成立しているため、これによって支持される社会もまた、前近代においてそうであったような宗教的なあり方から変容している。ホラー作家たちは、作品を創造することによって、このようにして成立した近代に特有な「脱宗教的な宗教」のあり方を開示することになるのだとクリステヴァは言う。本論では、ホラー作家の創造とホラー作品の社会的な機能を「脱宗教的な宗教」という観点から考察したクリステヴァの所論を、後の章で扱うことになるホラー戯曲の分析のための枠組みとして参考にしている。

しかし、精神分析の理論と用語への偏向が目立つクリステヴァの記述は個人心理に特化しており、社会的な機能という点については示唆だけに留まりほとんど論じていないように見える。そのため、続く第二章第二節では、クリステヴァが言及しながら深めることのなかったジョルジュ・バタイユの記述を参照しながら、社会における「唾棄すべきもの」の役割について考察する。1930年代のバタイユは、『社会批評』という雑誌にのちの思想の核となるような重要な論文をいくつか掲載している。そしてちょうど「ファシズムの心理構造」という論文と重なる時期に、社会における「唾棄すべきもの」に関する短い手稿を残している。公表されることのなかったこの手稿を、クリステヴァの論考の補助線として

参照してみると、「唾棄すべきもの」の社会的な役割が浮き彫りになるだろう。すなわち、ある特定の階級の人びとを「唾棄すべきもの」として社会的な排除の対象とすることが、そもそも何に基礎づけられ何を目的としているのかが見えてくるということである。バタイユによれば、誰かを「唾棄すべきもの」として排除するということが起こり得るためには、その前提として排除する対象にその属性として異質性を認めている必要があるという。そしてそのような異質性を人間に認めるということは、ある特定の階級の人びとを異質な事物の暗喩として見なすことに由来するのだと言う。例えば、垢や洩、ダニといったものに取り囲まれた子供自身が「唾棄すべきもの」なのではなく、汚辱にまみれた存在を必要としている社会が、ある任意の子供たちにそういったものに取り囲まれざるをえない生活を強いているのだとバタイユは指摘する。まるで腸内に排泄物を留め置くことで排泄行為の快楽を増大させようとするかのように、社会は「唾棄すべきもの」として排除する対象をその内部に留め置くことで、異質性を維持し、排除するものと排除されるものの均衡を維持することができるのだと言う。以上のようなクリステヴァとバタイユの論考を参考にしながら、本論では近代における「ホラー作品」のおぞましさをそのように基礎づける「唾棄すべきもの」という概念を、グラン・ギニョル劇場の戯曲テキストを分析するための考察の枠組みとして次章以降の前提としている。

ホラー演劇の作品分析

以上の内容を、「ホラー」を研究の対象とするための前提として確認した上で、第三章、第四章、第五章においては、フランス初のジャンル・ホラー演劇として19世紀末に興行を開始したグラン・ギニョル劇場を例に取ったケース・スタディを試みる。恐怖を売り物にした演劇としてさまざまな主題に取り組みながら、この劇場は独自の「グラン・ギニョルらしさ」を確立していくことになる。ただ、その中でもグラン・ギニョルは特に「狂気」という主題を積極的に取り上げている。そこでは、当時における最先端の精神医学の知見を巧みに取り込みながら、「精神の異常」によって発生したとされる三面記事的な殺人事件を舞台上で再現していたのである。グラン・ギニョルの代表的な劇作家であるアンドレ・ド・ロルドは、彼自身が「医療劇」と呼ぶ精神医学の分野に特化した数々の劇作品を上演したことで、「テロルの申し子」という異名を取ることになる。以下に続く章においては、ド・ロルドの戯曲テキストから舞台上における恐怖惹起対象の生成という事態を読み解くことによって、第一章、第二章で検討した「畏れ」（「〈おそれ〉」）から「ホラー」（「諸恐怖」）への漸進的な移し変えという問題が、ホラー演劇の現場においてどのようにして実現するのかを見ていくことになる。

第三章は、グラン・ギニョルの戯曲テキストを読み解くための前提として、ド・ロルドに少なからぬ影響を及ぼしている二人の知識人の学説を、ホラー演劇との関わりにおいて検証する。第一節では、19世紀後半のパリで「科学の申し子」と異名を取った神経病学者ジャン＝マルタン・シャルコーの所論を取り上げる。シャルコーはサルペトリエール病院に収容されている数多くの患者を診察した上で、「大ヒステリー」という疾病分類のための概念を創出した神経病学者として知られているが、彼がそこから「悪魔憑き」と呼ばれてきた現象を「ヒステリー」の一型であると診断したということはあまり知られていない。シャルコーは『芸術における悪魔憑き』というポール・リシェとの共著において、西欧の

美術史上に描かれてきた悪魔憑きをモチーフとした絵画作品を取り上げ分析している。彼は自分自身の神経病学説に基づいて、画家が描いたのは「悪魔の憑依」という宗教現象ではなく、実は「ヒステリーの発作」という病理現象なのだと指摘した。シャルコー自身は心理学者ではないが、数多くの患者を診察し観察可能な身体症状の病因を探究しながら、精神による暗示によってそのような症状が表出するのだという形で器質因でない身体症状を説明しようとしたのである。とは言え彼は、『治癒する信仰』という別の論文で、ルルドの巡礼が精神疾患に対して治療効果を持つことがある理由も、「悪魔憑き」についての説明と同様に、精神による暗示が作用しているのだと指摘している。シャルコーはこのようにして、「信仰治癒」に対しても「悪魔憑き」に対しても精神による暗示という言い方で説明することによって、これらの現象がそれまで帯びていたであろう宗教性を除去することに貢献した。後世の精神医学は、心因性の身体疾患としてこうした現象の心理学化の傾向をさらに推進することになるのだが、シャルコー自身は、病因を心理に特定するところまで至っていない。彼は信仰が精神による暗示に及ぼす多大な影響を認識しており、その意味で宗教現象のいわゆる「脱神秘化」に寄与はしたものの、宗教的なものの役割については一定の譲歩があったことは特筆して良いだろう。ただいずれにせよ、当時のフランス医学界の権力者であった彼の一連の指摘が、心因性の身体疾患という新たに創出された範疇による疾病分類を可能にすることで、少なくともこの領域において「悪魔」の存在する余地は完全になくなってしまった。

シャルコーの診断は、それ以前に宗教的な意味づけがなされていた現象に、最新の精神医学の知見を用いて、合理的な意味づけをし直した脱神秘化の一例であると言えそうだが、問題はそれだけに留まらない。第二節では、シャルコーの教え子の一人であり、フランス実験心理学の先駆者であるアルフレッド・ビネの所論を取り上げる。彼は、シャルコーの業績の上にさまざまな実験を重ねた結果、「別人格」と呼ぶことができる無意識の領域が、ヒステリー者や夢遊病者だけでなく誰にでも存在することを証明した。このために彼は、ピエール・ジャネと並び称されて、いわゆる「無意識の発見」に寄与したと言われている。ただ、ビネの業績は心理学の分野だけでなく、先に言及した劇作家ド・ロルドとの共作で、ホラー演劇の戯曲の作成に参加したりしている。このようにして、ド・ロルドの「医療劇」は、ソルボンヌの生理心理学研究所の所長であった彼の名声によって権威づけられていた。演劇にも強い関心を持っていたビネは、ディドロの演劇論である『役者についての逆説』に、精神医学の分野における「別人格」の発見を応用して反論した論文である「ディドロの逆説についての考察」を発表している。彼はその中で、「感受性の絶対的な欠如が崇高な俳優を準備する」というディドロの命題に根拠のないことは明白であり、それよりむしろ暗示によって登場人物に成りきっているヒステリー者の方が、演劇においては誠実であると断言している。彼の指摘が説得的であるかどうかには検討の余地があるとしても、こうして俳優の冷静で意識的な演技に「崇高さ」を認めようとせず、ヒステリー者の情熱的で無意識的な演劇の「誠実さ」に優位性を指摘するビネの身振りにはシャルコーと共通するものがあるように見える。彼がこのような意見を公表しているベル・エポックのパリは、ムネ＝シュリーやサラ・ベルナールに代表される名優たちが「聖なる怪物」と呼ばれ活躍していた時代でもある。舞台上における彼らの「崇高さ」を認めることなく、敢えてヒステリー者の「誠実さ」を持ち上げるビネの意図もやはり、「脱神秘化」と呼べるもののよう

に見える。彼自身の心理学説に基づいて、俳優の感受性の欠如よりもヒステリー者の感受性の豊かさを重視しようとする事で、俳優たちの崇高な演戯はヒステリー者ほどの思い込みが足りない演戯へと貶められるのである。このことについて本論において重要な点は、グラン・ギニョル劇場では、シャルコーの「脱神秘化」とビネの「脱神秘化」の上でこそ、「狂気」を主題化した一連のホラー演劇が成立するという点である。ド・ロルドの作品の中には、シャルコーやビネをモデルにした登場人物が出てくるものもあり、その学説を参照するというだけではないもっと積極的な取り入れが、彼らの所論と「医療劇」の間にはあるように見える。そこで次章以降においては、具体的な戯曲テキストを参照しながらこのことがホラー演劇にとってどのような意味を持っているのかを検証していく。

第四章第一節では、ジャンル演劇としての「グラン・ギニョルらしさ」が興行開始以来どのようにして成熟していったかを劇場関係者の随筆を通して検証する。その際もっとも参考になるのは、カミーヨ＝アントーナ・トラヴェルシの『グラン・ギニョルの歴史』である。彼はそこに劇作家としてだけでなく、劇場の秘書としてその運営に携わった人物であり、そこでは歴代の劇場支配人の証言などを織り交ぜながら、グラン・ギニョル劇場が恐怖専門の劇場として確立していく様子を詳細に報告している。関係者の証言によると、猟奇的な殺害の場面などを上演するグラン・ギニョル劇場は良識に背くものであるという世間一般の非難があったという。しかしその一方で、「グラン・ギニョルらしさ」に欠ける劇作品を上演すると、今度は別の観客から「グラン・ギニョルらしくない」という苦情が寄せられたらしい。このことからわかるように、いわば必要悪としての劇場の存在理由を知らしめるために、内部の人びとが自ら「グラン・ギニョルらしさ」を喧伝していた。そしてまた、第二節においては劇作家も劇作品の創造を通して「グラン・ギニョルらしさ」を喧伝していたことを、劇場の黎明期における代表作の分析を通して検証する。初代支配人であるオスカル・メテニエの『あいつだ！』とアンドレ・ド・ロルドの『グドロン博士とプリム教授の療法』の二作品は、上演回数からみてグラン・ギニョル最初期の代表作であり、どちらの作品も、後世の批評家がグラン・ギニョルの特徴として指摘する舞台上における「死の現前」という主題を含んでいる。ただそれだけでなく、両者を比較し分析してみると、ド・ロルドの作品が、先行するメテニエの作品とかなり似通った構成を持っていることがわかる。クライマックスにおいて観客が恐怖することを目論む戯曲テキストがいかんして「死の現前」を準備しているのかを調査することで、劇作家たちが意識していた「グラン・ギニョルらしさ」がどのようなものかが見えてくる。

これまでの内容を踏まえて、第五章ではド・ロルドがグラン・ギニョルの舞台上で恐怖劇を上演することで何を恐怖惹起対象として顕揚していたのかを検証する。第一節では、恐怖劇の作家としてはすでに円熟した時期に出版された『怪物画廊』という随筆を分析の対象として、ド・ロルド自身が言う演劇の目的を調査する。その本の中で彼は、精神科医は「狂気」と呼び習わされているものに対して無力であり、治療の努力はほとんど報われていないと指摘している。その上で彼は、精神科医が「狂気」を治療できない本当の理由は、その発作が起こる原因が、実は「悪魔」と呼ぶべきものにあるだからだと断言する。ド・ロルドによれば、彼の言う「悪魔」とは科学が対象化することのできないものであり、あらゆる人間の内部に潜在している「悪魔」こそが「狂気」の発作の根本原因なのである。ド・ロルドは「医療劇」を上演することで、現時点での精神医学が「狂気」に対してどれ

ほど無力であるかを公衆に知らしめることができ、そうすることによってこの科学の進歩に貢献できるのだと、恐怖劇の存在理由を説明している。ド・ロルドだけでなくグラン・ギニョルの劇作品にいわゆる「悪魔」のようなものが登場することはほとんどなく、彼の「医療劇」においても「悪魔」の存在を示唆するような台詞や筋書きは一切存在しない。それにも関わらず、自らの演劇論を綴った随筆の中で彼はこのように宣言するのである。シャルコーやビネの知見を踏まえて、「精神の異常」は科学的な根拠に基礎づけられた身体と心理のメカニズムによって発生するという前提で精神医学を題材にした戯曲テキストを創造してきたように見えてとしても、ド・ロルドにとって「狂気」の発作そのものの根本原因は「悪魔」なのである。彼の理路を辿るならば、「狂気」の発作が精神科医の言うように心因性の身体疾患であるとすれば治療可能であり、それがまだできていないのは科学の進歩が足りないからなのである。しかしながら、身体症状としての「狂気」の発作が精神科医の管轄としてどれほど対処することができるようになるろうとも、「狂気」の発作それ自体の発生根拠は魂の中に棲み処を持つ「悪魔」の仕業なのであり、それはどこまでも精神科医の管轄にならない。このようにして、ド・ロルドは自らの「医療劇」において「狂気」の発作、つまり「精神の異常」を恐怖惹起対象として取り扱った。それは誰にでも起こりうるものであり、当時の医療には治療できないものである。そして彼は、恐怖惹起対象がそのようなものとして現前する理由を、言い換えれば「狂気」の発作がある任意の誰かに起こる理由を「悪魔」の仕業にした。以上のような彼の意見を踏まえて、第五章の第二節、第三節、第四節ではド・ロルドの代表的な劇作品を取り上げ、そこで彼が観客に向けて恐怖をどのように論理化しているかをみてみることにする。

第五章第二節では、サラ・ベルナール劇場で初演された『謎めいた男』を取り上げる。これは、グラン・ギニョルで上演された戯曲ではないが、ド・ロルドとビネの共作としてはもっとも長大で入り組んだ作品であり、ド・ロルド自身が『怪物画廊』で「医療劇」の筆頭として挙げている作品でもある。そこでは殺人の衝動に悩まされている男をめぐる、家族と精神科医と検事とが対立する。精神科医は診断の結果、彼を「患者」として施設に収用することを要請するが、検事は、精神科医が司法に口を挟むことを好ましく思わず、彼を「被疑者」としては証拠不十分であるがために釈放してしまう。最終的には、自宅に戻った彼の手によって家族の一人が殺されるところで幕となる。この作品の主題については、精神異常者を取り巻く社会的な対応の不備を問題視することであると作者自身が表明している。第三節では、ド・ロルドとビネの共作で、グラン・ギニョル劇場で初演された『強迫、あるいは二つの強制力』を取り上げる。設定としては『謎めいた男』とよく似ており、この作品においても自分の息子に対する殺人の衝動が取り上げられているが、ここでの精神科医は患者である男の徴候が見抜けず、治療するどころか逆に症状を増悪させてしまうところが問題になっている。第四節では、シャルル・フォレイの小説を原作としてド・ロルドが劇化した作品である『電話口で…』を取り上げる。これはいわゆる精神医学に取材した「医療劇」ではないが、この劇の成功が作者に「テロルの申し子」という異名をもたらしたとされる、彼の戯曲の中でもっとも有名なものの一つである。主人公は商用で家から離れていて、田舎の別荘に残してきた妻子が悪漢に襲われるのをただただ電話口で聞くしかないという設定が、劇場においては壮絶な恐怖の効果を生み出したと言われている。襲われる理由も動機もまったく明らかにされないまま、電話口の向こうで何が起こ

っているのかわからないまま、受話器から聞こえてくる阿鼻叫喚にひたすら耳を傾けると、
いう物語を、「医療劇」の分析によって確認したド・ロルドの劇作術に照らし合わせて検証
するとどうなるだろうか。彼が「精神の異常」について「悪魔」と呼ぶのと同様のやり方
で戯曲テキストが構造化されており、同様のやり方で恐怖が論理化されていることが確認
できるだろう。「悪魔」は、人間の魂の片隅と類比的な形で社会の片隅にも潜在していて、
突如としてなんの前触れもなく人間の姿で目の前に現れ家族を襲う。電話装置を媒介項と
することで、人は直接その声を聞いてしまうことになるのである。

以上のようにして、本論では、恐怖専門の劇場グラン・ギニョルの代表的な作家である
アンドレ・ド・ロルドの戯曲テキストの分析を通して、その時代その場所でしか成立する
ことのなかった恐怖の論理化の具体相を調査する。それはつまり、舞台上における「死の
現前」が観客にとって恐怖体験となる可能性について、戯曲テキストの内部で構造化する
恐怖惹起対象に注目して考察するということである。精神医学の進展にともない心理学化
したはずの「狂気」の発作を逆手に取って、それをわざわざ前近代的な言い方で「悪魔」
の仕業だと言い直すところが、恐怖劇としてのグラン・ギニョルの最終到達地点である。
これを証明してくれる点で、アンドレ・ド・ロルドの戯曲は近代社会におけるホラー演劇
が誕生するための条件の一つを明示する、きわめて見事なモデル・ケースとして、見直す
価値があるものである。

第一章 誰が何を恐怖していたのか

第一節 集团的攻囲妄想

日本の宗教学における恐怖の研究

本節では、恐怖惹起対象の歴史学的視座として、フランスの歴史家ジャン・ドリュモールが『西欧の恐怖』(1978)において図式化した、キリスト教文明圏固有の「集团的攻囲妄想」がいかなるものであったのかを検証する。ただ、ここではまず、「恐怖」についての考察が宗教学にとって本質的な問題であり、日本の宗教学の最初期から研究対象となっていたということを確認する。そうすることで、この問題に対してどのようにして接近すれば良いかを検討するためである。

昭和五年に開催された日本宗教学会第一回学術大会（東京帝国大学宗教学講座創設二十五年記念会）において、濱田本悠は「信心に於ける怖れと憧れ」という題名で発表をしている(濱田 1913)。濱田は、大会紀要の一言目を「ルドルフ・オットー」の名前から始めており、それによって「信心に於ける怖れと憧れ」の内容が『聖なるもの』における「ヌミノーズ」の要素についての記述、とりわけ「震え上がらせる神秘 *Mysterium tremendum*」と「魅惑するもの *das Fasscinans*」の箇所に多くを負っていると前もって表明している。この発表の主題は、「怖れ」を「神の怒」に対する宗教的な感情反応として措定した上で、「憧れ」との神秘的な調和を神学史上においてではなく「基督教的信心」の発展段階に位置づけることにある。『聖なるもの』に依拠しつつ「怖れ」の克服と透徹から「法悦の甘味」へと「信心」の登攀を跡づけると、濱田はその発表を締め括る前段として「神と一なる陶醉」について語り始める。

神の怒神への怖れを突破した者はそれ自身神である。怖れなき信心はそれ自身神と一なる心境である。神の怒に徹した者の前には神自身と雖も怖れを抱くであろう。…我れが神に結び附くのではなく、神我に結附くのである。我れが神に忠節であるのではなく、神我に忠誠なる「神の忠節」の信心である。独逸中世の神秘家達は、怖れなき信仰、憧れの信心を神と一なる陶醉に迄持って行った。そこには信心の偉大な転向があった。而もそこには、神が宛ら我に仕えて居るのである。(濱田 1913: 45)

宗教学と「恐怖」の接点を素描すべく、本節ではまず初めに大会紀要に掲載された濱田の報告を紹介した。「怖れ」の一語が日本宗教学会第一回学術大会といういささか特権的な位置に刻印されていることを確認しておきたかったからである。この濱田の発表を、その後続く一連の学会報告を参照しつつ文脈づけようとすれば、「信心に於ける怖れと憧れ」が「神秘主義」という主題の下で収められる諸成果の端緒となっていることが判る¹。「神秘主義」と「宗教」を社会的な態度の対照性から峻別し、「集团的興奮」と「孤独感」をともに「神秘的合一 *unio mystica*」に至る社会的な条件として顕揚し、「日嗣の観念」を「神秘的合一」の日本的表現とする濱田の思索の出発点に、先に見たような「怖れ」と「憧れ」

の調和がある。ここでの目的は、昭和五年に発表されたこの報告の内容について、後年のオットー研究や神秘主義研究の動向を視野に入れつつ検討することではない。そうではなく、この発表をどちらの文脈にも載せずに私たちの分野における「恐怖」の研究の嚆矢として肯定的に読み直すことにある。

今日まで、その歴史において日本の宗教学は「恐怖」（あるいはそれに類する諸語としての「畏怖」、「恐懼」、「おそれ」、「恐れ」、「怖れ」、「畏れ」、「懼れ」など）を直接の主題として論じた経験をほとんど持たない。先の濱田の報告は、その学知の実際的な対象として「怖れ」の一語を題名に掲げた実はたいへん稀有な例なのである。周知の通り、この発表で特別な関心事として扱われている「ルドルフ・オットー」および「神秘主義」はその後の「宗教学的な」問題意識を大いに刺戟し続け、私たちの分野においてはこの二つの主題をめぐって少なからぬ業績が積み重ねられて来ている。問題の焦点をはっきりさせるために、話題を一時的に「恐怖」から「宗教的な感情」へと移すことにしよう。「恐怖」というものがある種の感情であるとすれば、そのような感情体験を語ることがどのような事態であるかを整理しておく必要があるからである²。

ある一つの感情体験についての記述をとりあえず「体験談」と呼ぶとして、その感情の性質については、体験談の語り手の他に誰も言い表せる者が居ないということをもまず確認しておこう。説明はいくらかメタ言語的にならざるを得ないが、例えばある感情を「それは宗教的な感情である」と認定できるのは、それが「宗教的なもの」であることを知っている、便宜的に仮定された体験談の最初の語り手だけである。多くの場合、それは体験の張本人が語ることになるのだろうが、もちろんそのような体験のさなかにそれがどのようなものであるかを語る訳ではない。彼あるいは彼女はあくまで自分の身に起きた感情体験を振り返って、その時のことを報告するという語りの形式を取る。つまり「宗教的な」という形容詞が選出されるのは、このようにして語り出された時点においてである。このようにして、語り手は言葉を選び出す瞬間において語り手であると自任する権利を行使していると言っても良いだろう。

その意味で、少なくともそのように形容し指示されている限りにおいて、この体験は誰が何と言おうと紛れもない「宗教体験」となるのである。しかしながらこの体験談の語り手は、実際に彼あるいは彼女一人だけではない。体験談の受け手となるすべての人びとが、読者であれ聴衆であれ、その体験談をそのように読み聞く限りにおいて、そこで語られている感情が「宗教的なもの」とであると言い表すことができる。なぜならその時点で語り手はかつての受け手の中の誰かに取って代わっており、そこで語られているのは読書あるいは聴聞の、新たな体験談となるからである。

もしそうだとすれば、「宗教的な」という形容詞は、その都度あらためて「宗教的なもの」を指示する最新の語り手へと無限に交替していく。そして、その過程のどこかでこの単語を使って体験談を語ろうとする受け手にとっては、読み聞きした時に遭遇した既知の言葉であったことだろう。おそらく誰も、ある種の感情体験を自分の知らない形容詞で修飾したりすることはできない³。つまり、便宜的に仮定された最初の語り手が「宗教的な感情」の体験であると明示的に報告していなくても、その次の語り手が読書あるいは聴聞の体験をそのようなものとして報告する限り、それは「宗教体験」として語られることになるということである。ここではまず、「宗教的な感情」を語る体験談と、その体験談についての

語りがどのようにして成り立っているかを確認している。そうすると、例えば「神秘家の語り」という言い方は、新しく語り手となった受け手とは隔たっているはずの、その前の語り手を神秘家であると決めつけているという点において、かなり偏向した感性と意味を押しつけようとする意図を示していることになるだろう⁴。

そのため、例えば『聖なるもの』の考察についても、「ヌミノーズ」との関連で参照されることがある神秘家の体験談の考察についても、その用語法に私たちは慎重にならなければならない。これらの探究が、どれほど精緻にそのような体験の隠匿されたメッセージを解説し、どれほど優れた知見を私たちにもたらししてくれるとしても、そこで読まれることになる「宗教的な感情」について、誰がその宗教性を認定しているのかに注意する必要があるからである。言うまでもなく、どちらの研究過程においても、そこで類比的に示唆されているとされる感情のようなものは、「宗教的な」という形容詞を選び出した時点で、「宗教的なもの」の体験談における特権的な感情として語り手によってあらかじめ聖別されている。もし「宗教体験」が、通常の言語活動では表現することのできない、本質的にまったく独特なものの体験であるとすれば、いつでも体験談の語り手がそのような宗教性を明示あるいは暗示することによってのみ、研究者たちは「宗教的なもの」としてその体験談を読むことができ、提示することができるはずである。となると、このような宗教性は、言うなればそのような読者のために本の紙の上に印字されているということになるのかもしれない。

直ちに付け加えておかなければならないことだが、以上の議論は日本の宗教学においてこれまで「宗教的な感情」という一語が有して来たかもしれない既得権について、否定的な見解を提示しようとするものではない。ましてや「宗教体験論」の議論に参加する意志を表明するものでもない。宗教的であるかどうか判らず、いまだ質的差異の認められない無分別な状態のままであるような「感情」を、その学知の対象として照準を合わせる視線の可能性について、ある一つの試みを展開しているに過ぎない。いずれにせよ「宗教体験」についての語りは、そのような体験談がもっとも特徴的な要素の一つとして絶対的な不可説性を有しているがために、その受け手を、言葉の上で初めから裏切ることによってのみ成立していることになる。

となると、研究者が読者として、自らそのような体験の主体とならない限り、ということとは自らそのような体験談の主語とならない限り、「宗教的なもの」はその最初の体験から口伝されることはないはずである。そのため、宗教学者が自ら報告する感情体験についての記述を、仮に批判的にでも「宗教的である」と保証することができるとすれば、それはどのようにして起こり得る事態なのか意識的になる必要がある。例えば「宗教体験」の語りに見られる文体の特徴を神秘家的と言ってしまう場合、研究者はその絶対的な不可説性の陥穽に嵌り込んで「宗教的な」という形容詞を迂闊に書き込んでしまう危険について、考慮しなければならない。そこで同時に、読者であったはずの者があたかも神秘家であるかのように「語り得ぬもの」について語ってしまう危険についてもまた、敏感になる必要があるだろう⁵。

ここで「恐怖」に話を戻そう。それではなぜ私たちは「恐怖」について語る必要があるのか。先の引用文で示した通り「信心に於ける怖れと憧れ」の濱田が指摘しているのは、「神の怒」に対する「怖れ」と「憧れ」がその克服と透徹の結果、神秘的な調和をみることに

よって「神と一なる陶醉」がもたらされるということであった。これを濱田が「基督教的信心」の発展段階として提示したことをまず確認しておこう。

「ゲッセマネの祈り」に於いては、彼〔＝基督〕は父なる神の意志の前に打震えて云うた、「されど父よ、おん身の意志のままになし玉え」と。そこには尚神の専断が圧倒的に迫って居る。更に又ゴルゴタの夕の彼が最後の祈りこそ、誠に絶望的であり、彼は感傷的に「主よ、吾れを見捨て玉うか」と訴えた。エスは、恐怖に充てる、呪詛的叫喚を以って死途に着いた。…斯くして基督は、最後の臨終に至る迄、父なる神との親和関係を果し得なかったかに見え、父なる神はなかなか其厳めしき暴圧の手を緩めなかったかに見える。(濱田 1913: 43)

このようにして濱田は、「神の怒」に対する原初の「怖れ」を表象した挿話としてイエス・キリストの逮捕から磔刑に至る「ゲッセマネの祈り」、「ゴルゴタの丘」の場面を引用する。もちろん、ここで言う「原初」とは「基督教的信心」の発展段階に関してであって、歴史的な順序を問うている訳ではない。これらが当人の具体的な「死」を目前にしたイエスの「呪詛的叫喚」であるという指摘は注目し値しよう。「怖れ」の対象は「神の怒」であると紹介されている。つまりこれらの述懐が臨終に際した絶望から発せられているとすれば、イエスを見殺しにする「神の怒」は、ここでは彼の「死」を含意していることになる。「主に見捨てられること」がイエスの「恐怖」の対象であり、それは彼にとって目前に迫った自らの「死」を、肉体の「死」と同時に信者であることの彼の「死」を、意味作用として持っている。

冒頭の引用文でも示したように、「独逸中世の神秘家達」と「神秘的合一」を念頭に置いた宗教学者濱田の探究は、「宗教的な感情」としての「怖れ」と「憧れ」の、とりわけ感情体験という側面に焦点を当てている。これを例えば「基督教的信心」を伝導する教育者としての聖職者の見地に立って捉え直してみるとどうなるだろうか。ペトロ・ネメシェギによる『新カトリック大事典』「おそれ」の項目は、この種の感情が神学史上どのように取り扱われてきたかを簡潔に追っている非常に興味深いものである。そして、ここでもやはり信仰の発展段階に位置づけられた原初の「怖れ」という主題に言及されていることは興味深い。言うなれば、「おそれ」は「改心」を促す契機として神学的な利用価値の高いものであるだろう。

罪というものが本質的にはらんでいる神からの離脱（いわゆる「罪の罰」）をおそれることも、救いの終末的な到達点にまだ至っていない人間にとっては、避け難いことであろう。しかし、地獄などに対するおそれをキリスト教的宣教や宗教教育の中心に置くことは正しいとはいえない。恐怖ではなく、イエスにおいて自らの愛を示した神への信仰と愛こそ、キリスト者の生活の本質的な原動力である。(ネメシェギ 1996: 931)

引用文の語り手であるネメシェギによれば、いまだ熱心なキリスト教徒とは言えない私たち（読者）は、この「恐怖」によって宗教的に教育されることができる、「神からの離脱」や「地獄」に対する「恐怖」から「神への信仰と愛」へと登攀することで「救いの終末的

な到達点」に至ることができる。ここでの「恐怖」は、敢えて言えば「宗教的な感情」と「自然的な感情」の極限にある。いまだ「宗教的な感情」を知らない私たちには、「恐怖」をもって「キリスト者の生活」の端緒を開いて行く可能性があるのだ。神秘家たち、あるいは先達の宗教学者たちが書き残してくれた「宗教的な感情」の体験談を読む前に、このようにして準備された「恐怖」について知っておく必要があるだろう。神学的な生産物であり、信仰生活の端緒を開く原初的な「恐怖」がどのように作り出され、それが未信仰者や不信仰者に対してどのように語られることになるのかを、「神の愛」へと登攀して行く麓に留まる私たちは、まさに「恐怖」をもって触知することができるはずなのだ。

本論の目的は、第一にこの「恐怖」という凡庸な感情、信仰者ではない誰にでも惹起するという意味で極めて普遍的な感情を宗教学的な問題意識の俎上に載せることにある。私たちは、「オットー」や「神秘主義」の文脈では語られることのないありふれた感情体験が準備される現場に立ち会ってみることにしよう。そのためここでの論述が遂行しようとするのはその概念的な定義づけではない。この感情が本質的に宗教的であるのかないのか、あるいはその質的差異を受け手が識別し得るのかどうか。こういった問題についての軽率な判断を戒めながら、「いわゆる恐怖なるもの」がどのように言表されどのように口伝されようとするのか、その生成の瞬間を観察しようとする。

その際フランスの宗教心性史家であり、自称「恐怖を追い求める歴史家」であるジャン・ドリュモアの探究が参考になるだろう。ドリュモアは十四から十八世紀の西欧という範囲内で歴史記述を渉猟する。そうすることで「恐怖」という言葉が指示する内容をそれに類する諸語とともに策定し、さらにそれがいかなる経緯をもって聖別されることになるのかを図式化しようとした。より具体的に彼の用語で言い換えるならば、ドリュモアは「死の包括的な脅威」から「神学的な恐怖」が作り出される瞬間を、「自然発生的な恐怖」が「神学的な恐怖」に置き換えられる瞬間を、教会における説教という舞台の上に描き出そうとしたのである。自らそこに居合わせるようにして書かれたその報告が、説教をする「指導者層」である聖職者たちと視線を共有しようするものではなく、説教の聞き手である「大多数の人々」の中に身を置きながら、そのように神学的な教育を受ける立場から歴史記述を読んだ成果であることに注意しなければならない。つまり、『西欧の恐怖』のドリュモアの分析は、選りすぐりの神秘家の自伝や体験談などを直接の対象とするのではなく、そのようなものを教会で積極的に聞くことによって神学的なものになったとされる「集団妄想による攻囲心性」を問題にしているのである⁶。

この偉大な先達の仕事を確認することによって、宗教学的な視座による「恐怖」の研究の可能性を検証することが本節の狙いである。もちろん、このような探究がまさしく広範かつ学際的な知識を要求するものであることに疑う余地はない。だが、それでもこの試みを通して「恐怖」と、それに類する諸語が含み持つ感情のようなものについて語ること、あるいはそのようなものについての体験談を読むということが、結局は宗教学的な問題機制に深く関わっていることを少しでも明らかにできればと思う。

〈おそれ〉の概念

フランスの宗教心性史家であるジャン・ドリュモアは、歴史記述から「恐怖」という実体験を読むという試みを行った稀有な歴史家である。『西欧の恐怖』のドリュモアは医学心

理学的な言説を多分に引き受けながら「恐怖」について探究している⁷。そこではまず、「恐怖」という単語の範囲を設定する作業から始められているのだが、これは定義づけるというよりはむしろ、その境界線をぼやかし滲ますことで曖昧にするような概念の策定と言えるだろう。

ドリュモーはまず「恐怖」の主体を曖昧にした。「恐怖」を取り扱う医学心理学的な言説が個人的な恐怖体験を前提としていることを踏まえ、これを歴史記述に引き受けるためにより広範な枠組みを措定し、かかる主体を曖昧にしようとしたのである。ドリュモーは、個人的な「恐怖」を「しばしば驚きに先立たれる情動—衝撃であり、自己保存を脅かすと私たちが信じる場所の、その現場において差し迫った危険を認知することによって引き起こされる」とした上で、「集団的 collectif」という形容詞に二つの意味を付与する。第一に「群衆 foule」という内容を、そしてこちらがより重要になるのだが、それに加えて第二に、「ある集団において、成員たちの個々の反応にみられる特殊性を超えた、匿名のサンプルとしての任意の人間」という内容をも含意するとしている。このような操作を行うことで、ドリュモーは個人的な「恐怖」に関連する医学心理学的な臨床の研究成果を歴史記述に適用し、引いてはヨーロッパにおける文明の「恐怖」を対象化しようとする。歴史家によれば、「恐怖」という用語は、ある個人に特有な恐怖症としてでもなければ群衆に特有のパニック反応としてでもない「集団的な単数」として、「決められた文脈において、多くの個人的な怯え(frayeur)を暗に含みかつまとめ上げ、さらに同様の場合において異種の怯えをそこから予見させるような、かなり習慣的な態度を示唆する」情動を意味している。定冠詞に先立たれその個別性を剥奪された「いわゆる恐怖なるもの la Peur」、これこそがまさにドリュモーの言う大文字の「〈おそれ〉Peur」の概念のとりあえずの定義ということになる(Delumeau 1978 : 27-29)。

次にドリュモーは、「恐怖 peur」と「不安 angoisse」の二語の区別を曖昧にした。「〈おそれ〉」は、「個人的な経験におけるよりも厳密でない広い意味を持ち、危惧(crainte)や懸念(appréhension)からもっとも激しい恐懼(terreur)に及ぶ情動の全範囲を包含する」もの、つまり「直面したら反応せざるを得ないような危険を伴う一連の恐怖」を合計するものとして「恐怖」と「不安」とを総称していると言う。ドリュモーはこの両者の差異について次のように説明している。

恐怖においては、立ち向かうことができる決められた対象がある。不安においてはそれがなく、判然と識別されないだけによりいっそう怖がるべき危険を前にした、苦痛を与える待ち時間として実体験される。つまりそれは、安全でないということの包括的な感情である。したがって不安は、恐怖以上に耐え難い。(Delumeau 1978 : 30)

命名行為のメカニズムを引き出す導入として、ドリュモーはこの古典的な区別を援用した上で、既知のものに関わり「恐怖」の側にある単語として、「危惧」、「戦慄 épouvante」、「怯え」、「恐懼」などを、また未知のものに関わる「不安」の側にある単語として、「心配 inquiétude」、「憂慮 anxiété」、「憂鬱 mélancolie」、「懸念」などを例示している。対象のある「恐怖」と対象のない「不安」において、もちろん後者が強調されるのにはある積極的な意図があるのだが、ここでは両者を混同したとりあえずの総称が「〈おそれ〉」として設

定してあることに注目しておく。

名づけられた恐怖

『西欧の恐怖』は、14 から 18 世紀の西欧の歴史記述にみられる「恐怖」という実体験を取り扱っている。このかなり広大な射程の中で報告される「恐怖」の生成プロセスはいつでも、当時の指導者層である聖職者たちが、教育的意図をもって大多数の人々に恐怖惹起対象の名前を説いて聞かせるという舞台設定を前提としている。ドリュモーは、聖職者たちが教会で最新の「恐怖」を創出することを「名づけ *nommer*」という単語で説明するのだが、対象の有無によって区別され「〈おそれ〉」という概念で包括されたこの二語には、まだ果たすべき役割が残っている。それはつまり「一種のスペクトル分析によって、当時の恐怖の風土を生み出すように積み重なっていた固有の恐怖を個別化すること」(Delumeau 1978 : 29)なのだが、ここで言う「個別化された恐怖」とは、ある時代ある文明に固有の「名づけられた恐怖 *peurs nomées*」に他ならない。

捉えどころがなく、終わりもなく、定義することもできない不安というものに、長い間立ち向かいながら内面の均衡を保つことができないため、人間は不安を、何かあるいは誰かへと明確にされた恐怖に加工し細分化する必要がある。[...] 集団的な心的外傷が長く続いた間、西欧は「名づけ」、すなわち識別するだけでなく、固有の恐怖として「捏造」しながら不安を克服してきた。(Delumeau 1978 : 31)

誰からともなく始められ紡がれ続けて来た「恐怖」と「名づけ」の物語の端的な図式化を試みるドリュモーは、ここでまたあらたな命題を提出している。「誰が何を恐怖していたのか」と銘打たれた問いかけの焦点は、命名行為の主語となる「指導者層」、つまり西欧のある時期まで権力であった限りでの教会に絞られている。彼は、そのような聖職者たちの言説は次のように要約する。

狼、海と星、ペスト、飢饉と戦争は、悪魔と罪に比べたらびくびくするには及ばないし、肉体の死さえも魂のそれには及ばない。サタンとその代理人の化けの皮を剥いで罪と闘う、そうすることによってのみ、この地上においてそいつらが真の原因となっている不幸の量を減らすことができるのだ。(Delumeau 1978 : 39-40)

ドリュモーによれば、聖職者たちはこのようにしてサタンが煽り立てる悪事の目録と、サタンの代理人となるトルコ人、ユダヤ人、異端者、女性（とりわけ魔女）の名簿を作成して行く。そうすることで、当時ヨーロッパに蔓延していた、狼、海と星、ペスト、飢饉と戦争に代表される「死の包括的な脅威」から「名づけられた恐怖」を分節化していたのだ。ドリュモーはこれらを「神学的な恐怖」（あるいは熟慮された恐怖）として「自然発生的な恐怖」（あるいは偏在する恐怖）から明確に区分した上で、前者こそが「名づけられた恐怖」であることを強調している(Delumeau 1978 : 40)。

ところで、『西欧の恐怖』のドリュモーにとって問題となっているのは「指導者層」たる教会、すなわち聖職者たちである。そうだとすれば、ドリュモーが読む歴史記述において

実際に「名づけられた恐怖」の主体となるのは聖職者たちである。西欧の教会で「恐怖」を「捏造」していた聖職者たちは、ここで恐怖体験の実際の語り手として任命されることになる。

西欧における良心の指導者たち〔＝聴罪司祭たち(*directeurs de conscience*)〕は、ショック教育を実施することで、積み重なったストレスの結果として生じている重度の集団的な不安を、神学的な恐怖に置き換えようと努力した。彼らは、諸々の危険の中から選別を行い、自分たちの教団や社会における権力を考慮して、本質的な脅威、言うなれば彼らにとってそのようなものとして現れる脅威を指示したのである。(Delumeau 1978: 40)

例えば「自然発生的」か「神学的」かという「恐怖」の二分法について、その判断基準に曖昧さがまったくないとは言い難い。だが、歴史記述から「恐怖」を読むための方法的な枠組みとして、ドリュモーの言う「名づけ」の構図には注目すべき点がある。もちろんここで言われる「自然発生的な恐怖」は、あくまで近代以前の西欧という時代設定において渉猟された歴史記述から抽出されたものでしかなく「神学的」でないあらゆる恐怖の代名詞に過ぎない。しかしドリュモーは、「神学的な恐怖」として聖職者たちが報告していた名前について、これを一方向的に完結した構図として描こうとしていない。彼によれば、聖職者たちは、怖がらせ過ぎずしかも侮らせないように恐怖惹起対象の名前を報告することによって、教区の人びとに「不安」を煽るとともにそこからまた新たな「恐怖」を作り出していた。さらに彼らは、「恐怖」をまた別の「恐怖」へと置き換えながら、たゆまず飽きさせぬように、指導者層ではない大多数の人々をキリスト教的に教化し続けていた。そしてこのような「名づけ」の行為は、例えばペストや飢饉あるいは戦争によってもたらされる「死」を象徴的に分節化し、災害の結果論的なスケープゴートとして日常的に利用されていた。もしそうであるとすれば、歴史家の提示するこの「恐怖」と「名づけ」の物語は、今日の日本に生きる私たちにとってなお、かなり現実的なあり方でその姿を現すように見える。

ドリュモーによる図式化が完成するに至って、「恐怖」という単語の境界線は二重に曖昧にされている。彼は、個人的な恐怖体験から集団的な恐怖体験へとその主体を拡大しようとするのである。近代以前の西欧における文明の「恐怖」を読むとする歴史家の思惑によって、対象の有無によってなされていた「不安」と「恐怖」の区分は「〈おそれ〉」という総称に包括されている。「恐怖」はいつでも、「不安」やより以前の「恐怖」から、当時の聖職者たちの命名行為によって新しく「捏造」される。そのような「恐怖」の生成プロセスは、「名づけられた恐怖」が作り出されると同時にまた新たな神経症の原因になるという反作用を受けて複線的なものになっている。しかも、教会において「神学的な恐怖」の名前を報告していた聖職者たちがまさに恐怖する主語として恐怖体験を語るという倒錯を受けて、それはさらに逆説的なものにさえなっている。このように、「恐怖」と「名づけ」の物語をめぐって、「〈おそれ〉」という包括的な概念にまつわる主体＝主語の範囲の設定は幾重にも曖昧にされている。『西欧の恐怖』のドリュモーは、最終的に「歴史記述 *historiographie*」から「恐怖」という実体験を読むための理論的な枠組みの設定を見送っ

た後で、歴史家自身の「自伝 autobiographie」、つまり彼自身による人生の記述を告白するのである。

自伝と歴史記述

「恐怖」の体験談が語ることになる物語は、その都度あらゆる種類の名前に置き換えることによって持続していく。そこで歴史記述における「恐怖」という実体験の読者であるドリュモーが、先の命題にどのように応答しているのか確認しておく必要があるだろう。というのも、体験談における「恐怖」はとりあえずその語り手にしか報告することができないからである。もしもドリュモーが歴史記述から「恐怖」という実体験を語ろうとするのであれば、それは読書による恐怖体験を語ること、歴史記述を読むことの「恐怖」を彼自身の体験談として語ることに他ならない。ということは結局、ドリュモーが歴史記述を対象に読んだ実体験を語るとは、歴史家の自伝から引き出される彼自身の実体験を語ることに限り無く接近することになる。言うなれば歴史記述という体験談の読者であるよりは、むしろ積極的な読書の体験者、すなわち強迫的に自分自身の「恐怖」を繰り返し読み込むことになるヒステリックな読者になることによって、その「恐怖」は読者の体験談として語られることになるだろう。ドリュモーは、歴史記述との格闘の果てに、彼の神学的な恐怖体験を追い立て、無理強いをして、果たそうとしているように見える。それにしても、この歴史家はいったい何を恐怖するというのであろうか。

『西欧の恐怖』の序論の終盤において、ドリュモーは「私は十歳だった」と語り始める。

三月のある晩、両親の友人の薬剤師が家におしゃべりに来る。くつろいだ愛想の良い会話に、私はあきらかにぼんやりとした注意しか向けずに、大人たちの輪からいくらか離れて遊びに夢中になっている。こんなありきたりな場面について私は何も覚えていなかったであろう、もし、次の日の朝、人が父にその薬剤師の急死を報告しに来ていなければ。彼は年老いてはいなかった。(Delumeau 1978 : 42-43)

そして、そのことから「本当の強いショックを受ける」と彼は振り返る。

明白な事実が押しつけられていた。それはあらゆる年代に、健康な人々に襲いかかる。私は自分が脆いと、脅かされていると感じる。本能的な恐怖が私の中に住み着いていた。そのことで私は三ヶ月以上ものあいだ病気になって、その間ずっと学校に行くことができなかった。(Delumeau 1978 : 43)

このようにして苦悩する経験の後で、ドリュモーは「それから二年後、新しい寄宿生として、サレジオ会の会員たちによって運営される学校に入る」のだが、そこで生活が、彼にのちに歴史家として「恐怖」を追い求める契機を彼に与えることになる。

それがどれほど心的外傷を与えるものでどれほどいかがわしいものだとしても、この死に関する宗教的な言説〔＝サレジオ会の聖句〕を学生時代の二年間（私にとっては十二から十四歳）毎月定期的に聞くことで、かなり広大な歴史的展望を照らし出すメ

ッセージが私に啓示された。教会にとって、肉体の苦痛と（一時的な）消滅は罪と地獄ほど怖がるべきものではない。人間は死に対して何もできない、しかし——神が助けてくれるので——彼には永遠の刑罰〔＝地獄の苦しみ(*les peines éternelles*)〕を免れることができるのだ。(Delumeau 1978 : 45)

最後に、「その時からもう、ある恐怖——神学的な——が、より以前の、本能的で自然発生的なもう一つのそれに置き換えられていた」と言い添えて、ドリュモーはこうした回想を結んでいる。

両親の友人である薬剤師との思い出を契機とした「死の包括的な脅威」。さらにまたその思い出とは無関係ではありえない、死を含意する「自然発生的な恐怖」。こういったものを言わば素材とすることによって「神学的な恐怖」は作り出され、あるいは置き換えられる。とは言え本節での目的は、あらゆる「恐怖」を「死」という意味作用に向かって一元的に還元することにあるのではない。そうではなく、ドリュモーのように「宗教的な言説」を定期的に聞かされることによって新たな心的外傷として刷新される恐怖惹起対象の名前を、語りの現場における「名づけ」の過程として探究することにある。ドリュモーの体験談においては、「サレジオ会の聖句」がこのような命名行為において決定的であった。このようにして、私たちは『西欧の恐怖』を歴史家によって語られる恐怖体験として読むことによって、語り手が果たそうとする教唆的な欲望を検証することができる。それは、「恐怖」の実体験を語ることで、恐怖惹起対象の名前を読者に押しつけようとする戦略的意図を含み持つものであろう⁸。

ドリュモーは、『西欧の恐怖』の「序論」の終局部において、その自伝的な挿話を彼自身が図式化した「恐怖」と「名づけ」の物語の変奏として提示している。このことによって、読者は、この書物が「肉体の苦痛と（一時的な）消滅は罪と地獄ほど怖がるべきものではない」と要約された命名行為の過程と全く同じ構造を持つものであることに気づかされる。作者は、「序論」である「恐怖を追い求める歴史家」で、集団的な「恐怖」と聖職者による「名づけ」の構造を図式化しているが、その末尾にいわば「私的な告白」として彼の自伝を確信犯的に付け加えているのである。歴史記述における「恐怖」を読むための枠組みを設定し用語法の整理をすることを目的とした記述の最後で、ドリュモーはこの本の読者に対して「怖がらずに」歴史記述を読むことを要請する。

キリスト教徒たちは歴史に〈おそれ〉を抱くのを止めるべき時である。(Delumeau 1978 : 46)

こうした末尾の一言によって、『西欧の恐怖』のドリュモーの語りがまさに聖職者たちの身振りによってなされるべきものと同型であることが明示される。そこで歴史家は、自ら語った「恐怖」と「名づけ」の物語によって、キリスト教徒として想定された読者に歴史に対して抱いている「恐怖」を停止しなければならないと訴える。私たちが歴史家の要請通りに歴史に「恐怖」を抱く良き読者であるとすれば、この本を読みながら、恐怖しつつ恐怖惹起対象の名前を知ることができる。14 から 18 世紀の西欧における宗教心性という膨大な射程を持った歴史記述の海の中で、ドリュモーは「恐怖」の実体験をほとんど溺れる

ようにして読んだということであろうか。歴史家として「恐怖」という実体験を読むということがもし可能であるとすれば、それはまさしく、聖職者の身振りで「恐怖」を語ることによってのみ果たされうる言葉の夢に相違ない。

歴史家は、自らの伝記的な恐怖体験を歴史記述において表象される恐怖体験と重ね合わせることで、この困難な夢を果たそうとしているように見える。そこでは、語り手のある個人的な「恐怖」が、歴史記述に書かれたさまざまな「恐怖」に接近させられ、そうすることでかろうじて口に出されている。「〈おそれ〉」や「不安」などの用語法の整理を綿密にしておきながら、最終的にドリュモーは彼自身の「恐怖」を表明することになる。このような歴史家の言説を後にするに当たって、「恐怖」を読むということの困難さをあらためて確認しておく必要があるだろう。「恐怖」という単語をいくら使用したところで、分節化される感情の範囲を措定することはできない。恐怖体験はいつでも後日談として語られるため、体験談の語り手はそのことに遡及することで初めて、その感情に名前をつけ言い表すことが可能になる。そうだとすれば、恐怖する者はまさに語り出した時点においてやっと、自分自身の恐怖惹起対象の名前を知り、同時にそれを「恐怖」として分節化するのに成功するのだと言えるだろう。

次節においては、上記した内容を踏まえた上で、そもそも説教の現場では何が語られてどのように伝えられているのかを見ていくことにする。

第二節 啓蒙のスペクトル

啓蒙と宗教

本節は、説教の言説が、いかなる形式においてそのようなものでありうるかを考察するものである。具体的には、ディドロと百科全書の研究者として知られるジャック・ブルーストによる「説教の読解」という論文を手掛かりに、説教テキストがその読者やその聴衆に対してどのように振る舞い何を「教える」ことになるのかを探究する。しかしまず初めに、それが題名にある「啓蒙」とどう関わるのかについて言及しておく必要があるだろう。ここでの「説教」という単語は、とりあえずある宗教上の教義なりを説いて聞かせる行為を指示するものである。そして、いわゆる「啓蒙」（訳語としては *Lumières* や *Aufklärung*）という単語が、まさにそのような宗教上の教義などを含む旧弊な因習からの脱却を目指す18世紀西欧の思想潮流を含意するだけに、「啓蒙」と「説教」という言葉の組み合わせは、一見すると矛盾しているようにも見えかねない。「啓蒙」を語る言説は、このように部分的にせよ脱宗教化する傾向を含み持つものである。そうだとすれば、「教える」という身振りに対して説教の言説と「啓蒙」の言説について検討することは興味深いことではないだろうか。あらためて言うまでもなく、この「啓蒙」という用語は、今日においてなお現代的な問題を喚起し続けている。「啓蒙」について考えるに際して、その試金石となるカントの言葉から始めることにしよう。

啓蒙、それは人間が彼自身に責任のある被後見状態から外へ出ることである。被後見状態とは、他の人に導かれること無しにその悟性を利用することができないことである。原因が、悟性の不足のせいではなく、他の人に導かれること無しにそれを利用する覚悟と勇気との不足のせいだとすると、この被後見状態について人は、自分自身に責任がある。敢えて知ろうとせよ！ (*Sapere aude*!) 君自身の悟性を利用する勇気を持て！これこそ啓蒙の標語なのだ⁹。(Kant [1784]1991: 43)

この有名な言葉が『ベルリン月刊』なる雑誌に掲載されたものであること、しかも読者から発せられた質問「啓蒙とは何か」に答えるという形式で公表されたものであることに私たちは注目する必要がある。引用文において読まれるように「啓蒙」とはそれ自体すでに指差的な標語なのである。そのため「啓蒙」を語るということはそのまま教育的な言辞を弄することになりかねない。この論文でカントは、とりわけ「宗教」との関連において「啓蒙」について説明するのだが、そこでは以下のように問題提起がなされている。

聖職者社会に […], その成員の各々に対して、かつ彼らを介して民衆に対して、絶えざる後見をそのようにして行使するために、ある不変的な象徴を尊重するという宣誓を、それでその社会を言うなれば永遠のものにするという宣誓を、聖職者たちの間でするように義務づける資格などあってはならないのではないだろうか？ (Kant [1784]1991: 47)

もちろんカントに言わせれば「それはまったくあり得ない」。なぜならこのように「啓蒙」を妨げるような行為は「人間の本性に対する犯罪となるだろう、その本来の目的はまさしくこれが [=啓蒙が] 進歩することにあるのだ」からである。そして「宗教」に関してはさらに手厳しく以下のように言っている。

個人にとっては公然と疑義を呈することはできないかもしれないが、仮にある人の一生涯の寿命の間であったとしても、断固とした宗教的な体制について聞き分けがあるということ、それによってまさに言うなればある時代において人間性が累進的に改善するのを見ないようにすること、その人間性を不毛なものにし、そうすることで後世の人々に対して全く有害なものにすること、そのようなことは絶対に禁止されなければならない。(Kant [1784]1991: 48)

引用文を参考に、『ベルリン月刊』の読者に対して宛てられたカントの言葉を要約すれば、その当時において「人間の本性」の目的である「啓蒙」の進歩を阻害している「聖職者社会」および「宗教的な体制」ほど不屈きなものは無い、ということになる。なぜならそれらほど人間の「悟性」の利用を妨げ、自ら後見人となって人間を「被後見状態」に留めておくものはないからだ。もちろんここでの目的は、この文章の読解を通してカントを 18 世紀の啓蒙主義思想家としてどこに位置づけるかといった類のことではないし、プロイセン君主であるフリードリヒ二世との関連においてカント哲学の理解を深めようとするもので

もない。ただこれが、文中の語彙によれば、「民衆」と呼ぶことができる雑誌の読者に向かって投げかけられた「啓蒙された」言説であることが確認できれば良いのである。つまり、想定された読者としての私たちは、カントのこうした言葉によって、今まさに「啓蒙」の過程のただ中に居ることになるのである。事実カントはこの後「私たちは啓蒙された時代に生きているか？」という問いを立て、「いや、だがむしろ啓蒙の時代である」と自ら答えている (Kant [1784]1991 : 49)。

まさしく「啓蒙とは何か」という同題の文章において、ミシェル・フーコーはこうしたカントの言葉の中に「近代性の態度 *attitude de modernité*」があると指摘した。フーコーは、カントのこのテキストとともに、「思考の歴史の中にある問いかけが控え目に入ってくる、それに対して近代の哲学は答えることができなかった、それどころか近代の哲学が、やっとのことでそれを追い払うに至るということさえ決してなかったのだ」と言っている (Foucault [1984]2004 : 71)。この問いかけとは、哲学者と「現代性 *actualité*」についての問題であり、「近代性の態度」として以下のように説明されている。

私が差し出そうとしている仮説、それはこのちょっとしたテキストが、批判的反省と歴史についての反省とのほとんど合わせ目にあるということなのだ。それは彼の事業の現代性についてのカントの反省なのである。なるほど、哲学者が理由を与えてこれこれの契機にその仕事に着手することにするということは、これが初めてではない。しかしながら、哲学者がこのようにして、緊密な仕方で内部から、知識に照らし合わせて彼の仕事の意義を、歴史についての反省と、彼が書いているその時であり、かつ彼が書く原因となっているところの単称的契機の特称的分析とに結び合わせるの、これが初めてのことのようである。歴史における差異として、かつ単称的哲学的任務のための動機として「今日」について反省することは、このテキストの新しさであるように私には見える。(Foucault [1984]2004 : 71)

フーコーの仮説をまとめるならば、カントが「啓蒙」について語る言説を歴史的な契機として、哲学者が自分の知識を動員しつつ、その内部から、他でもない「今日」について反省しなおかつそれを読者に向かって公表するという身振りをし始めたのではないか、とこのようになるだろうか。「近代性の態度」が、まさに現在する現実の問題に直面し公然と応答しようとする哲学者の教育的な身振りを指示しているのだとすれば、フーコーは先の論文においてほとんど言及していないが、カントが「啓蒙とは何か」において「宗教」に関する事柄について集中的に論じているということに注目しても良いだろう。少なくとも、先の論文においてカントは、「啓蒙」に対して「もっとも有害であると同時に、何よりもっとも不名誉である」と言われる「宗教」の「被後見状態」から、「悟性」を行使して脱出しなければならないと繰り返し呼びかけているのである (Kant [1784]1991 : 50)。

「啓蒙」、あるいは「宗教」を語る言語活動、そのような言説の現代性の問題について、本節ではキリスト教のある説教テキストに取材した分析を通して考えて行くことにする。そのためここで言われている「啓蒙」とは、18 世紀西欧の思想潮流のみを指示する用語ではない。分析の終局において、私たちが接近することになるであろう『啓蒙の弁証法』の

ホルクハイマーとアドルノによれば、彼らが試問しなければならないとする第一の対象である「啓蒙の自己破壊」とは、まさに今日において極まるかなり切実な問題である(Horkheimer / Adorno [1947]1974: 15)。本節は、「具体的歴史的な諸形式、内部において入り組んでいる社会の諸制度に劣らず、まさにこの〔＝啓蒙の〕考え方の観念そのものがすでに、私たちの時代の至るところで立証されるこうした退歩の萌芽を含んでいる」と指摘するホルクハイマーとアドルノの言葉とともに、進歩が目的であるはずの「啓蒙」の言説によって、結果として退歩が達成されることになるという彼らの着想に共感する¹⁰。その上で、「啓蒙」と説教の言説が織り成す強固な結びつきを確認することによって、その結びつき方について、どちらか一方を選び取らなければならないという発想を除外し、どちらの立場も擁護せずに新たな視座を提案することが果たして可能であるかどうかを検証するものである。

説教テキストの「織り目」と「隙間」

わが国においては 18 世紀フランス啓蒙思想、とりわけディドロと『百科全書』¹¹に関連する著作で知られるジャック・プルーストは、1972 年に「説教の読解」という題名でモンペリエ大学の『神学宗教研究』に論文を寄稿している。ここで分析の対象となっている説教テキストは、「ヨハネによる福音書」の中の一挿話である「カナの婚礼」に即してなされた口頭の発表原稿である。プルーストは、いわゆる内在批評と言われるような分析の態度に終始しているため、対象となるテキストの外部というものを方法論的な意味においてあらかじめ捨象している。具体的には、実際には誰が書いたものであるのか、いつどこでいかなる社会背景を持った聴衆を相手に話されたものであるのか、あるいは説教者の身振りや声色、説教のなされた現実の文脈など、そういったものすべてを考慮に入れるべきであるとしながらもテキストのみを分析の対象として措定するために、これらについての詮索は分析者によって制限されている (Proust, Jacques 1972: 128)。こうすることによって、彼は宗教の普遍性に根差した説教の普遍性を析出しようとするのである。

プルーストは幾度かの再編成を通じて分析を遂行する。まずはその前半となるテキストの構成に関わる部分を見てみることにしよう。その手始めとなる「テキストの織り目」においてプルーストは、全 71 節の原稿の第 28 節目に当たる「休止 Pause」においてテキスト全体を I と II の二部に分け、さらにその下位区分としてそれぞれを A と B の二部に分けている。分析者によれば、前半となる第 I 部において説教の中核をなすのは「御業の就任のしるし *signe inaugural de l'œuvre*」として「カナの婚礼」を読むことであり、後半となる第 II 部においてはそれが「新しい創造 *nouvelle création*」であると説くことが問題の中心に据えられているという。これら二つの主題が説教テキスト全体における統辞論の鍵であるとした上で、プルーストは全体の構成を以下のようにまとめている。

I A は、福音書の物語の主たる行為項〔＝イエス〕の謎めいた二つの言葉についての冒頭の（テキストの用語を再出すると、「就任の」）検討であり、その言葉は警告として聞かれ、意味生成の事実そのものに注意を引くよう方向づけられている。与えられた記号表現に対して、二つの記号内容がある。現れているもの、それは見せかけであり、

隠されているもの、それは真実である。ⅠＢは、ただ今の場合において、奇跡の実際の記号内容は主たる行為項によるそのすぐ後の御業であるということを示している。

〔／〕第二部において、ⅡＡは、「新しい創造」（「新しい共同体」＝「新しい民衆」＝「新しい人間」）という統辞を明白に述べる機能を持っている。最後にⅡＢは、意味生成と今日におけるしるしの解説を取り扱う。（Proust, Jacques 1972：131）

修辞学的な観点から、分析者はテキストが全体として「交差配列法 *chiasme*」の布置を持っていると指摘する。冒頭となるⅠＡで、説教テキストの作者は、「カナの婚礼」におけるイエスの言葉を「警告」として捉え、その意味生成に注意を促す。そして、結末となるⅡＢでは、聖書において表象される「しるし」が持っている今日的な意味作用について説明する。「休止」の直前となるⅠＢにおいて「御業の就任のしるし」が明らかにされた上で、直後となるⅡＡでは、それを受ける形で「新しい創造」が語られている。プルーストによれば、このような「鏡の効果」によって「テキストの織り目」は全体として緊密な結びつきをなしているのである（Proust 1972：131）。

しかしながら、どれほど頑丈に編まれたテキストにも、それがテキストである限り必ず「隙間」があることだろう。「織り目の隙間」においてプルーストは、とりわけ「しるし *signe*」という観念をめぐるそれがもっとも深刻な両義性を持つと指摘する。ここで言う「しるし」とは、第一義的には「カナの婚礼」という福音書の一挿話におけるイエスの「奇跡」として「水をワインに変えること」を指示している。分析の過程で問題となるのは、もっとも権威づけられた参照項としての聖書における「奇跡」と、それを素材として語られる説教テキストの解釈の間にある齟齬、つまりその「隙間」である。分析者は聖書の「奇跡」を以下のように説明する。

水とワインについて、どっちつかずのものが主題論のレベルにおいてさらにによりよく現れている。それを文字通りに取れば、カナの奇跡はこのレベルにおいて正真正銘の実体変化によって特徴づけられる。水からワインへの変化は自然の飛躍、物質を構成する要素の変異を表象する。奇跡は、諸現象の連鎖の中にあって連続性のひと区切りを創出している。しかし福音書の物語のこの側面が説教の中心に置かれることはない。（Proust 1972：133）

プルーストによれば、「実態変化」を強調することによって現実から遊離することを懸念してか、説教テキストは「水をワインに変えること」によるこうした「飛躍」を重視することはない。それはむしろ、婚礼の場において人々がそれまで飲んでいたワインと、そうとは知られていないがイエスの「奇跡」によって現前することになった特別なワインとの対比を強調する。

こうした関係を消去した代償として、テキストは、福音書のテキストにおいては二次的に見える、良いワインと悪いワインの対立に価値を置く。第 39 節に書かれている。

「もうすでに飲んでしまった悪いワインは（…）貴重な良いワインによって取って代

わるだろう」。このように奇跡はもはや飛躍、実体の変質ではない。それはただ質的な変化を構成するだけである。より良くないものからより良いものへ、移行は素っ気無いかもしれない、だが連続している。(Proust 1972 : 133)

聖書において「実体変化」として読まれる「奇跡」について、説教テキストは良いワインから悪いワインへという「質的な変化」を語っている。そしてこの「奇跡」を表象する「しるし」(あるいは「記号」、「表徴」という観念が、ここでどれほど都合よくその両義性を隠匿しているかは、以下のような記号学的な分析を通して明らかになるだろう。分析者がここで説明しているのは、いついかなる場合においても意味作用をあらかじめ決められた方向へと流れ込ませたがる説教テキストの意味生成の問題なのである。

もし人が、しるしとは記号表現(Sa)と記号内容(Se)との間の関係であるとみなすならば、テキストにおいて、この関係はもっとも明瞭なものであるという訳ではないと認めなければならない。もし人が、テキストが私たちに提案するように、カナの奇跡においてあるしるしを見るならば、そのSaは、水からワインへの変質であるが、主題論分析によって露呈した掩蔽と滑り込みという二重の現象によってもうすでに毀損している。しかしこのしるしはSeの側においても毀損している、というのはこれが二つの部分から成っているからだ。その内の一方(Se1)は、現れているが見せかけのもので、ことさらに指示されることは決してない(どれがカナのSe1であろうか?)。その内の他方(Se2)、これは隠されていて見極める術を心得なければならないもので、すぐさまくすねられることなしに名づけられることはない。というのもこのSe2はそれ自身で別のしるし(Se/Sa)であるし、より正確にはしるし一式の第一番目のものだからである。そうしてヨハネの福音書が構成している全体——聖書全部ではないとしても——は、極限において終わりなきしるしの連鎖を形成しつつあり、そこではそれぞれが部分的なSeに対するSaと、もう一つのSeを持つことになるだろう。あるいはまたどれもこれも自分がSeだと思うことになるSaの連鎖…。実演の逆説的な効果によって、あろうことかSeに対するSaの注意は逸らされる。(Proust 1972 : 134)

もうすでに「しるし」という訳語への変換においていくらか偏向性が紛れ込んでしまいかねないことを考慮すれば、ここでプルーストが述べていることはよりいっそう抜き差しならないものとなる。だが、だからと言って、純真無垢な訳語など想像のしようもない。説教テキストにおいて、「しるし」は全て同じ一つの畝溝に流れ込んでその意味作用を成立させようとしている。テキストの内部を均質な濃度で浸透するSa=Se2の無限連鎖によって、あらゆる記号表現は代替可能な無数の範列を構成し、そこで解読されるべき記号内容はいつでも第一番目の「しるし」(すなわち、神の現前とそのことが含意するもの)である。しかしながら、説教テキストの「実演」によってその意図とは裏腹に、Sa=Se2の強固な結び目に「隙間」ができる。意味論、あるいは主題論的な見地から再編成された単語の一覧表は、私たち読者を緊密に結び合わされた「テキストの織り目」に触れさせつつ、同時に「織り目の隙間」においてその綻びも垣間見させる。こうした両義的な「遊び」の効果によって、

説教テキストはその内部においていくつもの声を響かせることになるだろう。

ここから「説教の読解」の問題は、説教テキストが受け手に対してどのような伝達可能性を内蔵しているかに移行する。「第一番目のもの」を受け取らせるために、説教テキストの作者は、もしかしたら無意識的にかもしれないが、その聴衆を攻囲するある徹底した戦術をもって語ることになるのだ。

説教テキストの世界観

プルーストは聴衆について考察するに当たり、まず「作業仮説」として説教テキストの「世界観」を描出しようとする。「イデオロギーとテキストの葛藤」として提示されるこの準備作業によって、「明示されたイデオロギーと暗示されたイデオロギーの間の、いわば前者の言表の内容と後者の言表の形式の間の、より深くより一般的な葛藤の顕現」が見られる。しかしながら分析者によってすぐさま付け加えられているように、この場合の「イデオロギー」は説教テキストの作者の「考え」、「信仰」、「意見」を指示するものではなく、言表行為の現実の主体はここでは捨象されている(Proust 1972 : 136)。「暗示されたイデオロギー」、つまりテキストが「言っていないこと」は、プルーストが念を押すように、ただテキスト内在的な分析によってのみ明らみに出すことができる言表の「形式」の問題なのである。ここでそれは、とりあえず「新プラトン主義」と名づけられている。

このテキストがイデオロギー的には言っていないこと、私はこれを、便宜的に新プラトン主義と呼ぶことにする。言うなればおおよそこの世界観においては、地上における実物(réalités)を、純粋な仮象(apparence)であるとみなして、イデアの世界である「真実の」唯一の実在(réalité)に対立させる。[...] 重要なことは、作者が知ってか知らずか、この哲学がまさにその語彙構造そのものにおいて刻み込まれているということであり、それはまさに、おそらくインド・ヨーロッパ語族のある言語を話すあらゆる主体の語彙であるし、ユダヤ・ヘレニズムによって「刻印された」文化の時空間においてそうなのである。(Proust 1972 : 136)

ここでプルーストが提示している二つの世界観は、説教テキストから集められた語彙によってプラスの極とマイナスの極に配分される。プルーストによれば、説教テキストの「明示されたイデオロギー」は、プラスの極（言わば「彼方」の世界）における福音書の読解を称揚しつつ、それがまさしくそのマイナスの極（言わば「世俗」の世界）において現実化するものであるということを並行的に含意するため、テキストは同時に二つの顔を持つことになる。

もっとも目立つ意味素（精神 l'esprit、世俗外の空間 l'espace extramondain）は、名前を挙げて指示されている訳ではない。しかし、とりわけテキストの明示されたイデオロギーは絶えずこの言っていないことと矛盾している。というのも、結局あらゆる説教は定型句の下位の部分に記載された福音書の読解を提示しつつあるからだ。それ

はまさにここ、私たちの大地の上で、貧しさの中で、より低俗な手段でもって、ある意味で物質を取り扱いながら、群衆全員の眼の前で、カナの物語の主たる行為項がその能力を「外面化する」ということである…。(Proust 1972 : 137)

このことを踏まえて、プルーストはテキストが「言っていること」、つまり「明示されたイデオロギー」のもう一つの側面を「脱宗教的な *laïque*」、「進歩的な *progressif*」、「改良主義的な *réformiste*」タイプの「人間主義」であるとし、「進行性の人間主義 *humanisme évolutif*」と呼んでいる¹²(Proust 1972 : 137-138)。ここで敢えて、分析者が命名しようとししない「明示されたイデオロギー」の第一番目の側面を、上記した表の下位の部分に属する「人間主義」的な読解からとりあえず機械的に想起してみることも可能かもしれない。それは例えば、「宗教的な *religieux*」、「退歩的な *régressif*」、「保守的な *conservateur*」タイプの「キリスト教徒主義」であり、さらに付け加えれば「退行性のキリスト教徒主義 *christianisme dégénératif*」であるだろう。(ここで *christianisme* を通例に従って「キリスト教」ではなく、「人間主義」に対比し「キリスト教徒主義」と訳出している。)

言うまでもなく、分析者であるプルーストはあるイデオロギーにおける典型的な決まり文句を総括して「進行性の人間主義」と言っているのであって、そこには進化主義的な価値判断などは一切含まれていない。まさにその対象となっている説教テキストの語彙構造において、「第一番目のしるし」の顕現から「復活」に至る単線的な時空間のただ中で、世俗化しつつ前進し変えて行くという「人間主義」的なイデオロギーが、カトリック神学の教育的意図を反映したかに見える「キリスト教徒主義」的なイデオロギーと表裏を成しつつ、テキスト内で並行的に共存するという指摘がなされているのである。

そしてここでもまた、そのような連続性を支持する「明示されたイデオロギー」は、先述した「暗示されたイデオロギー」としての「新プラトン主義」との逆説的な葛藤に陥ることになる。

ところで、私たちがすでに見て来たように、このような進行性のものの見方は、テキストにおいて、全く他なるもの、全く新しいものの「奇跡による」侵入によって時空間の連続体に入れられる急な裂け目という着想と競合することになる。たちまちにして、人間の憧憬の最良のものとしてみなされたものを「洗礼する」ためになされた努力が、テキストそれ自体によって失効させられていると判明してしまう、その努力が反人間主義的なイデオロギーをも運搬する限りにおいて。(Proust 1972 : 138)

世俗生活において「しるし」を見極めるために続けられる努力、つまり「人間主義」的な努力は、まさにその結果として「奇跡」(あるいは「世俗外の光」)がもたらされることによって、テキスト内における時空間の連続体にある区切りを付ける。さらに同時に「明示されたイデオロギー」のもう一つの顔である「反人間主義」、先に名づけた言い方を採用すれば「キリスト教徒主義」は、その進行性を支持しつついつでも「第一番目のしるし」に立ち返るよう促す永遠回帰をそのテキストに装填することになるだろう。このような形

で相反する二つのベクトルを内蔵する説教テキストは、地上においてどこまでも「アイデアの世界」を見極める努力を重ね続けると同時に、そこで「奇跡」の介入を受け断絶するたび毎に参照項の最高権威である福音書の物語からまた新たな言説を紡ぎ続けることを聞き手に要請しているのである。

それでは次に、このような「イデオロギー」が、テキストに内在する聞き手のイメージとどのように結び付いているのかを見て行くことにしよう。

説教テキストにおける聞き手のイメージ

プルーストは、「テキストにおける作者と聞き手のイメージ」の分析を行うに当たって、作者の範囲を以下のように定めている。

作者、それは言表の主体であり、私あるいは私たち（いわば私+あなた方）で語る審級である。彼はいつでも、ある単数の君あるいは集団的な君（あなた方）と向かい合っていて位置している、コミュニケーションの過程における参照項（ここでは、黙想の主題として選ばれた聖書のテキスト、神、人間、世界）である、ある一つのそれ〔彼〕、あるいはいくつものそれ〔彼〕との関連において。(Proust 1972 : 138)

分析者であるプルーストにとって、「作者」（私、私たち）の発言においてもその部分的な鏡像（私たちに含まれるあなた方）が見出される「聞き手」（あなた方）のイメージの方が、まさにこのような二重性によって「作者」に対して補完的であり、より重要である。そして説教テキストにおける言表の主体を検討すると、「聞き手」の肖像はこのような観点から以下のように描出される。

このモンタージュの肖像は結局、受洗し教理教育を受けたキリスト教徒の肖像であり、彼の聖書について十分な知識を持っているため、観察し得る社会学的な現実らしさとほどほどに異なっている。しかし同時に矛盾して、これは非キリスト教化した人間の肖像であり、彼には自分が判っていると思い込んでいる物事の意味を絶えず思い出させてやらなければならない、覚醒させ、勧告し、活気付けてやらなければならない人間なのである。(Proust 1972 : 134)

プルーストによれば、「聞き手」（あなた方）はその二重性によって、同時に二つの顔を持っている。一つには「受洗し教理教育を受けたキリスト教徒」としての相貌であり、彼は聖書に書かれたものを「話し手」と同程度に認識しているため、彼に対して聖書の記号表現を開示してやる努力は軽減される。分析者はこの肖像を、「近くの聞き手のイメージ」と名づけ、「言表の規約に則った主体」として作者のイメージを反映するとしている。しかしながら、「聞き手」はさらにもう一つの「非キリスト教化した人間」の相貌をも兼ね備えている。プルーストが「言説の究極の宛先」に対応するという彼は、まったく非キリスト教化しているが聖書に書かれたものを学ぶ良い意思を持っており、記号表現と記号内容を

同時に教え込んでやらなければならない「私たちの時代」の人間である。そしてこの肖像は、「遠くの聞き手のイメージ」として現実にいる可能性がありそうな聴衆を反映しているという(Proust 1972 : 140)。

ここで問題となるのは、この「言表の規約に則った主体」が「ある制度的な『発言』の受託者としての説教者であり、しかも言表行為の現実の主体ではない」というプルーストの指摘であろう。説教テキストにおける「話し手」としての「説教者」とは、まさにこの物語の登場人物に過ぎない。言表行為において、彼は主体＝主語として一人称の単数（私）よりは、一人称の複数（私たち）か二人称の複数（あなた方）で話しかけることを好む。不信仰者か未信仰者かもしれない聴衆と向かい合いながら、聖書に書かれたものを完璧に心得ているがために、彼はそこから教えを引き出す権威を行使しつつ福音書の物語を読む。そうすることによって、語りの現在においてその「しるし」の意味を説くことができる。内在批評によって炙り出されたこの肖像は、作者のイメージを反映した「言表の規約に則った主体」＝「説教者」ではあるとしても、いつかどこかでこのような言説＝講演を实践する可能性のある「言表行為の現実の主体」＝「説教者」ではない。しかし、このような説教テキストを読むことによって、前者の「説教者」を演じることになる後者の主体が、もしその登場人物との間で自己同一性を混同するようなことになるとすれば、前者の主体が限り無く全能に近いだけに、よりいっそう深刻な「歪曲 distortion」を引き起こすことになるだろう。プルーストはこのことについて以下のように言っている。

とは言え、欲求不満、さらには人格の改竄の可能性を過小評価する訳にはいかない。そのために、規約に則った彼〔＝言表行為の現実の主体〕の役にいつか説教する者という登場人物が全面的に一体化することだろう、とりわけ彼が、鏡と向き合ってこの役を際限なく演じるよう宿命づけられているのであれば！(Proust 1972 : 140)

プルーストによれば、説教テキストにおいて、あらゆる「意味作用」は上記したような「近くの聞き手のイメージ」と「遠くの聞き手のイメージ」とを分け隔てている空間の中で失われるという(Proust 1972 : 140)。「受洗し教理教育を受けたキリスト教徒」とはもはや教化する必要のない聞き手であり、「非キリスト教化した人間」とは最後に教化しなければならない聞き手である。ここで、これまで無遠慮に使用して来た「聴衆 audience」という集合名詞をこのような空間を包み込む言説の空洞を指示するものと仮定するならば、あらゆる聞き手はその中に蠢く任意の人影の一つをさしたる確信もないまま自ずと受け入れることになる可能性がある。なぜなら、こうした自己鏡像的な囲い込みの結果、説教テキストによって「現実の主体」が被りかねない「説教者」という登場人物への「歪曲」と同程度の危険性をもって、「現実の聞き手」もまた、想定された「聴衆」という登場人物への「歪曲」の危機に直面しているからである。

本節を締め括るに当たり、テキストにおいては「言説の究極の宛先」として「遠くの聞き手のイメージ」で語られる「進行性の人間主義」における「人間」とはどのようなものであるのかを検討することにしよう。先に見てきたように、彼／彼女は説教テキストの登場人物としては教化されるべき最後の聞き手である。無償の善意をもって熱心に講話

に参加している彼／彼女は、説教の現場の何もない空間において、誰でもない一人としてその中に佇んでいるはずなのだ。

説教の現場、あるいは啓蒙の臨界点

プルーストは「説教読解」のある箇所で、「進行性の人間主義」における「人間」について以下のように説明している。

人間主義的な言説の理性的かつ抽象的な人間は、結局、まさに定義通りに、相似したものと共通して彼が持っている相貌に還元され、単数の存在でありながら対他存在(être-pour-autrui)へと疎外される。正当にも彼が他のものであるという結果になる差異を、もっとも深いところで自ずから抑圧すること無しに、誰もそこで話すという言語活動をしていると言い張ることはできない。(Proust 1972 : 140)

分析者の優雅な迂回の身振りを無作法に掻き乱すことになりかねないが、これがまさに未だかつてどこにも存在することの無かった「啓蒙された人間」のイメージなのではないかと提案するのはいささか唐突に過ぎるだろうか。説教テキストにおける「言説の究極の宛先」である「非キリスト教化した人間」とは言うなれば、合理化され抽象化された代替可能な人間の肖像である。大多数の聴衆の中から選ばれた「聞き手」の一人として、それは任意の個人であると同時に誰でも良い誰かであることだろう。少なくとも説教テキストにおいてそれは、「説教者」がこのようにして話す「非宗教的な」、「進歩的な」、「改良主義的な」イデオロギーを持つ主体であり、その上作者との間に「完璧な相似形」を持つ「聞き手」なのである。もしその人物の特徴が「誰でも良い誰かである」ということだとすれば、それはつまり「いつでも良いいつか、どこでも良いどこかに存在する」という普遍性を獲得することになるに違いない。そのことに関連して、プルーストは分析の末尾を以下のような言葉で締め括っている。

話題になっている人間というものは、遠くの聞き手のイメージを送り返される当のものだが、いかなる時にもいかなる国にも存在する。今ここで(*hic et nunc*)言説を現在化しようとなされているあらゆることを無視して、それは言うなればどんな時にもどんなところにも存在しないということである。[...] これらの[=テキストの]単語はみな、4世紀のビザンティウムで口にされていたかもしれないし、今日サンパウロの貧民窟(*favelas*)でもパリのノートルダムでも口にされるかもしれない。(Proust 1972 : 142)

私たちはこれが説教テキストの分析であるということを片時も忘れていない。それは、言うなればある宗教上の教義を「教える」言説のことである。しかし同時に何を教えるのであろうか。テキスト内在的な批評に専念する分析者が敢えて名づけることをしなかった「退行性のキリスト教徒主義」は、テキストにおいて明示的な教育的意図の主たる一側面である。だが、それは同時に「進行性の人間主義」というもう一つの側面を併せ持つもの

であった。単線的な時空間のただ中において世俗化しつつ前進し変えて行くという「人間主義」は、説教の言説によって不断に更新され続けて行くという点において、まさにその「進行性」のイデオロギーを具現している。分析を通して見られたように、これは宗教化しつつ後退し変えて行かないという「キリスト教徒主義」の「退行性」とは背反しない。むしろ説教テキストにおいて、両者はお互いを動機づける役割を果たすという意味で協働的であるとさえ言っても良い。ここまで分析の対象となって来た説教テキストが、まさにその形式において「啓蒙」と「宗教」の合わせ目に位置する「教える」現場の言語活動であることを鑑みれば、冒頭で紹介したカントのテキストもまた、「宗教」というものを踏み台にして「啓蒙」の進歩を顕揚し「悟性」の行使を奨励するという点で、両者の合わせ目に位置するテキストであることが明らかになるだろう。

しかしながら、ここで問題となっているのは「啓蒙」か「宗教」かという二者択一ではもちろんない。プルーストの分析したテキストが、まるでカトリックの聖職者によるものであるかのように見えるとすれば、対象となった説教テキストは言うまでもなく「啓蒙」を語る言説であると同時に「宗教」を語る言説でもあるはずだからである。さらに言えば、このような教義は他のどのようなものとも代替可能でさえあるだろう。そのためむしろ、説教テキストとしてこの問題は、フーコーが「恐喝」と呼ぶ二者択一の問題（啓蒙に賛成なのか反対なのか）に接近することになる(Foucault [1984]2004 : 76)。つまりそこでは、あらゆる宗教上のイデオロギーとも共存し、しかも同時に、そのたび毎に都合の良い人間主義的なイデオロギーをも運搬することになる「啓蒙」を語る言説の形式が問われなければならない。

以上のようなイデオロギーのスペクトル分析を通して明らかになったこととはつまり、「人間主義的であること」と「キリスト教徒主義的であること」が同一の説教テキストにおいて並行的に共存すると同時に、言説として全く同型的であるということなのだ。それどころか、互いにそこから身を引き離そうとする振る舞いにおいて、私たちはいつまでもこのようなコインの裏と表をくるくると引っ繰り返しながら同じことを言い続けてしまう可能性がある。「啓蒙 *Lumières, Aufklärung*」という「教えるの光」は、いつでも読者としての私たちを然るべき方向へと導いてくれる。だからと言って、そこで任意の個人として表象される「聞き手」は、説教テキストのイデオロギーを多声的な意味生成の中から好き勝手に選び出せるわけではない。そうではなく、テキストの内部にあらかじめ定められた通りに、決定的なものとしてそれを受け取るための自己鏡像的な態度が彼／彼女には要請されているのである。つまりあらゆる説教テキストは、いつでも「啓蒙」というジャンルの言説として存在することになる。

しかしもっとも重要な問題はそのことではない。そのようなイデオロギーの共存を内部において囲い込む「啓蒙」を語る言説が、「進歩」という旗印の下に、そうした繰り返しをより詳細に、より精密に、より多様に派生すべく前もって制度化されているという事実の内にこそより大きな問題があるのである¹³。先だって述べたように「退行性」と「進行性」とがともに単線的な時空間を支持していたことを忘れてはならない。もし説教テキストがそのようなものであるとすれば、「教える」言語活動の現代的な課題は、テキストの意図がどのイデオロギーかという嫌疑を掛けることではなくなるだろう。「啓蒙」の言説とは、上記して来たイデオロギーの主体における二重性の「遊び」の部分において読者、あるいは

聴衆が、絶え間なく自足するようにあらかじめ制度化された自己鏡像的な言説なのである。そのため作者が教育的な言辭を弄することは不可避の事態であると言って良い。それでは、説教テキストであることを拒否しつつ「啓蒙」について語ることは、果たして可能なのだろうか。

本節の最後に付け加えておこなうならば、このような「啓蒙」の探究は、まさしくそうした言語活動を「言説の究極の宛先」において捉えること以外にあり得ない、とだけは言えるだろう。あたかも全能の「説教者」であるかのように振る舞うことなく、群衆のただ中で教への光の恩恵に「思慮することなく」浴すること、こうした歴史的な主体の視線を聡明なる哲学者の眼で共有することなく、他の誰でも良いに違いない民衆の一人として無償の善意をもって教化されるべく努めること。もし書くという言語活動があらかじめ説教テキストのようなものでしかありえないと言うのであれば、作者＝「説教者」という「話し手」の役から降りようとすることによって、いつまでもそうした機能を演じることなく、説教テキストに参加することができる。そしてそうすることによってのみ、自ら「啓蒙された」などと認識するような状態へは移行せずにいることができるだろう。

冒頭で触れた『啓蒙の弁証法』のホルクハイマーとアドルノは、「啓蒙の概念」の一言目を以下のような挑発的な言葉から始めている。

どんな時でも、啓蒙(*Aufklärung*)は、進歩しつつある思想というもっとも広い意味において、人間たちを恐怖から解放し彼らを主権者にすることを目的として来た。しかしながら地上は、全般的に「啓蒙された」が、至るところで勝ち誇った災禍のしるしの下で光輝を放っている。啓蒙のプログラムは呪術から世界を解放することを目的としていた。啓蒙は神話を破壊し知の支えを想像力に持って行こうとしていたのだ。
(Horkheimer / Adorno [1947]1974 : 21)

私たちは先に、「恐怖」の物語とは、その語り手こそがまさに「恐怖」の主体となって、「私」の体験談として積極的にその個人的な「恐怖」の挿話を語ることになるという事態を検討した。もし「啓蒙」を語るということが、まさにその語り手である啓蒙された主体となって「恐怖」の駆逐を目指して積極的に「啓蒙」のプログラムを促進することであるとすれば、そこではいったい何が恐怖惹起対象となっているのかを問うことも可能であるに違いない。

前節では、18 世紀以前の西欧において指導者層であった聖職者が、彼の教区の大多数の人びとに対してどのようにして「恐怖」を与え、それを執拗に繰り返すことでどのようにして「攻囲妄想 *délire obsidional*」と呼べるような神経症の風土を形成していたのかを見た。しかも、そのようにして与えられた「恐怖」が、まさにその語り手である聖職者自身から出たものであることさえも確認した。カント風に言えば、今ここで「宗教」と「啓蒙」の合わせ目に居る私たちは、新しい「説教者」による新しい教えを通じて、そのような旧弊な因習によるものの見方に対して異議申し立てをすることも可能である。もし万一それを「進歩」と呼ぶとするならば、私たちは「恐怖」なき時代こそ「啓蒙された時代」である

とすることができることだろう。ただし、たとえ駆逐するためであれ、「恐怖」を語る言語活動を遂行する限り、いつでもそれがまたあらたな「恐怖」を捏造することになるという事態を忘れてはならない。となると、そのような「啓蒙」の努力は、その都度新たに誕生することになる説教者によっていつまでも続けられる必要があるだろう。

- ¹ 濱田の発表題目は以下の通りである。第三回大会は『『宗教』と『神秘主義』との限界付けの試み』（濱田 1935）。第四回大会は「社会的神秘主義に於ける集团的興奮と孤独感」（濱田 1938a）。第五回大会は「日本の神秘主義の問題」（濱田 1938b）。
- ² 本節では「宗教的な感情」の体験談を語られた「イメージ」の有無などによって類別しない。内容それ自体ではなくある体験談の受け手が語り手として「宗教的な感情」を表現していると指示するという事態を対象にしているためである。「宗教体験」と「イメージ」については藤原の論考を参照されたい(藤原 2005)。
- ³ ここでは「神秘体験」というステレオタイプ化された言い回しを受け入れることを拒否し「内的体験」と言い換えたジョルジュ・バタイユを想起している(Bataille 2006)。
- ⁴ 読書の体験とそこで惹き起こされるかもしれない感情のようなものを書くということについてはバルトと蓮實の著作を参考にしている(Barthes, 1973), (蓮實 1990)。
- ⁵ オットーと「宗教的な感情」についての語りに関して以下の論考に多くの教えを受けている。特に本節においては、「聖典の言語が詩的あるいは神話表象的」であることを指摘した上で、オットーの『聖なるもの』を読むという体験それ自体を「ヌミノーズ」の実体験として類比的に暗示し宗教学者を宗教現象の理解へと誘う澤井の指摘は極めて示唆的である(澤井 2001)。
- ⁶ このようなドリュモアの視線については石引の指摘が参考になる(石引 2001)。
- ⁷ ドリュモアは彼の研究の先達としてジョルジュ・ルフェーブルとリュシアン・フェーブルという二人の名前を挙げている(Delumeau 1978: 12-13)。
- ⁸ この点に関しては「恐怖と歴史家」と題された彼自身のインタビューを参照されたい(Delumeau 1993)。
- ⁹ 引用はフランス語からの重訳である。以下同様に引用文中の強調は全て原文のものである(Kant 1991)。
- ¹⁰ 引用はフランス語からの重訳である。
- ¹¹ フランス啓蒙思想の集大成と言われる『百科全書』と「宗教」の関係は単純ではない。『百科全書』においては、ベーコンに倣いあらゆる知識は等価なものとして系統立てられ然るべき位置を占めており、諸項目は並列して取り扱われるため、神学的なものの見方も選択肢の一つとして読者に提示されている。そのため例えばダランベールの「序言」において読まれるように、『百科全書』はカトリック教会の権威主義に対しては少なくとも微温的な異議申し立てとして「キリスト教的価値観」と「科学的実証主義」の相対的な平均化に貢献する。以下に参考として『百科全書』と「宗教」との関わりについての意見を二つほど挙げて置く(D'Alembert 1986)。
「フランス百科全書派は宗教に対し、そして宗教が有効性と真理への権利を主張することに対して正面から戦いを挑んだ。彼らは、宗教は人間の知的進歩に対する変わることをない邪魔物であるばかりでなく、それは真正な道徳と政治的・社会的な生活秩序を確立する能力を欠くものであるとして宗教を告発したのである。」(カッシーラー 1962: 163-164)
「『百科全書』そのものは、検閲への顧慮ということを十分に斟酌して解釈しても、決してそれ自身あからさまな宗教攻撃ではなく、教会攻撃でさえもない。それが事実である。その全体の調子は、むしろ時代の世俗化の潮流に順応させつつ、伝統的な宗教を保存しようとするものといってもよい。『百科全書』は、その宗教項目のために、職業的な宗教家を動員している。しかし、固有宗教的な態度の欠如という点に関しては、積極的にも消極的にも、これは実に雄弁に時代潮流の非宗教性を物語っている。ここにはいわず流動性そのものが表現されているというべきである。」(森口 1954: 111)
- ¹² ブルーストは「進行性の人間主義」の「もっとも特徴的な表現」として説教テキストの第 54 節を挙げている。「しかし、私にはそう思われるのだが、もし私たちがイエス・キリストに託された万人の救済という計画に組み込まれているとすれば、私たちはあらゆる人の内に控え石となるものを認知する術、さらにおそらく、約束に過ぎないものを成熟したところまで持って来る術、さらに下書きに過ぎないものを成し遂げさせる術を心得ることになるだろう。」(Proust 1972: 234)
- ¹³ 例えばディドロは『百科全書』の項目「百科全書」において以下のように書いている。「結局、百科全書

の目的は、地上において散在した諸知識を集め直すことにある。私たちがともに生きている人々に一般体系をそこから開示すること、私たちの後に来るであろう人々にそれを伝えること。過去数世紀の仕事が、後を継ぐ数世紀にとって無用な仕事にならないように。私たちの甥たちは、より啓発されているため、より有徳であると同時により幸福であるし、しかも私たちは人類に十分に貢献すること無しに死んだりもしない。」(Diderot 1986 : 40-41)

第二章 何かを恐怖するという事

第一節 唾棄すべきものと聖なるもの

恐怖症者の宗教心理

本節では、フランスの批評家ジュリア・クリステヴァが『ホラーの諸力』(1980)で展開した「唾棄すべきもの *abject*」についての試論を、現代フランスの思想における恐怖惹起対象の記号学的視座として位置づけることを目指す。クリステヴァはそこで、唾棄すべきものの現前からその存在が示唆される「唾棄物 *abjection*」という概念を提案しているのだが、それについては後述する。ここではまず、彼女がその一翼を担うとされる現代フランスの思想との関連で、恐怖惹起対象を探究することの意義を確認しておこう。

こうした探究を試みる一つ目の理由として、クリステヴァが、現代文学で観察することのできる「ホラー」は精神分析で言うところの恐怖症に根差しており、こうした症状は「脱宗教的な宗教 *religion laïque*」に基礎づけられていると説明している点が挙げられる(Kristeva 1980: 24)¹。この「脱宗教的な」という形容詞の名詞形は「ライシテ(脱宗教性) *laïcité*」であり、これが政教分離の原則を掲げたフランス共和国の国家理念に由来するものであること、国家設立のためにそもそもキリスト教的な表象を公共の場から排除するよう機能してきたことを考慮に入れると、まるで形容矛盾のような「脱宗教的な宗教」という言い回しの含意が浮かび上がってくる。こうした表現は、狭義にはキリスト教の教義から、広義にはあらゆる特定宗派の教義から独立した宗教性がありうることを前提にしなければ不可能である。とすると、ここでのクリステヴァの目論見は、現代社会においては恐怖症の症状として診断される諸徴候は、近代において特有なある種の宗教性に基礎づけられているという解釈を提示することだと言える²。彼女が、フランス語圏の読者に近代における宗教性のことを指摘しようとする際に、敢えて「脱宗教的な」という形容詞を付与したことを無視することはできない。

さらに二つ目の理由として、「唾棄物」のフランス語の原語 *abjection* について、クリステヴァはジャック・ラカンとジョルジュ・バタイユの二人の用法に言及しているのだが、両者がともに宗教的なものとの関連でその語を使って議論を展開している点が挙げられる。唾棄物と関連する文脈で、ラカンは分析家を「聖者 *saint*」の比喩で語っており(Kristeva 1980: 34-35)、バタイユは「至高性 *souveraineté*」という宗教的な紐帯の原理で社会秩序について語っている(Kristeva 1980: 79)。クリステヴァがこうしたことを手掛かりにフロイトのエディプス三角形を擁護するとき、そこにはドゥルーズ／ガタリの『アンチ・オイディプス』(1972)が提示した欲望論に対する応答の意図が読み取れる³。彼女によれば、ある任意の同一性を維持するためには拒絶の規則が不可欠であり、こうした規則を経験に先立って根拠づけているものこそが唾棄物である。前もって拒絶されたものとして位置づけられる唾棄物はあらゆる欲望の源泉であり、プラトンの『ティマイオス』に依拠すれば「母性的なもの」なのだ、と彼女は言う⁴。先行する思想家の用語法や刊行時の同時代的な思想潮流を踏まえつつ、「唾棄物 *abjection*」というフランス語の概念をクリステヴァ自身がどの

ように文脈化しているかを考慮する必要があるだろう。

以上の二点が、『ホラーの諸力』出版時の社会背景に関連する「特殊フランス的な」位置づけである。ここでの目的は、クリステヴァが恐怖症の原理として提示した唾棄物の概念を検討し直し、それがフランスのみならず、現代社会における恐怖惹起対象の探究をする上で一つの視座となることを提案することにある。

もちろん、本論全体の関心から宗教心理における恐怖の問題として唾棄物の概念を取り扱おうとしているのであって、クリステヴァが現代社会における「恐怖症 *phobie*」はある種の宗教性によって基礎づけられていると指摘するとは言っても、そこで彼女はいわゆる神学的な「〈おそれ〉 *Peur*」を考察の対象としているわけではない。しかし、恐怖症の主体が産み出されるメカニズムを「ホラーと魅惑」という用語で説明し始めるとき、その試みは、先に言及したようにルードルフ・オットーが『聖なるもの』で提示した「畏怖と憧憬」の両義性、あるいは動態としての宗教心理の問題に接近することになるということだけはここで付言しておこう⁵(Otto 1949)。本節で神学的な〈おそれ〉そのものを真正面から取り扱うことはない。ただ、ある任意の個人における「恐怖」という感情反応を、精神分析的に恐怖症の「諸徴候 *signes*」として判断することと、神学的に〈おそれ〉の「〈しるし〉 *Signe*」として判断することはまさに同根の問題を孕んでいる。そこで、唾棄物について検討することによって、両者の意味論的な差異のあり方が、クリステヴァの指摘する現代社会における「宗教」の危機と結びついているということについては、本節で若干の考察を加えることができるだろう。

記号分析における意味作用の多重性

ここで無用な混乱を生じさせないように、唾棄すべきものについての考察に入る前に、本節におけるクリステヴァの用語法について確認しておく。まず彼女は自らの研究領域を「記号分析 *sémanalyse*」と称しており、そこから彼女の仕事が「記号学 *sémiologie*」と「精神分析 *psychanalyse*」を横断するものであることが読み取れる。またクリステヴァ第一の鍵概念である「意味生成 *signifiante*」は、ある任意の主体にとって記号(*signe*)が現象するとして、それがなぜそのようなものとして意味作用(*signification*)を持つことになるのかを分析するために設定されたものである。あくまで心的なものとして記号の意味作用を認識するためには、主体自身の中にこうした意味作用を保証する諸記号の体系が事前に構成されていなければならない。クリステヴァによれば、主体は記号に出くわすとき、つまり自らにとっての意味(*sens*)が生み出される意味生成の度ごとに、前もって受け入れている象徴的な体系に準拠して、自らにとっての意味の正しさを判定する「審理過程 *procès*」に投げ込まれるのだと言う⁶。

ところで、記号学的な関心からたった今「記号 *signe*」と訳出した単語は、一方で精神分析的な関心から先ほど便宜的に「諸徴候 *signes*」と訳出した単語と原語は同一である。他方でまた、本節の主題である宗教性という観点から、神学的な関心を明確にするために先ほど「〈しるし〉 *Signe*」と訳出した単語とも同一である。言うまでもなく、いかなる訳語を選んだとしても必然的に一定の解釈を受け手に押しつけることになる。だからこそとりわけ主体にとって産み出される意味を課題とする文脈においては、その意味自体を探究の対象とするためにも訳語の選択には慎重になる必要があるだろう。

とりあえずここではクリステヴァの顰に倣い、こうした探究をするための前提となっている記号学の枠組みを、神学的か精神分析的かを判断するという意味で中性的なものとして考察のゼロ地点に設定した上で、ある任意の主体にとって記号が意味作用を持つことになるメカニズムを考えたい。そこで、こうした条件をより明確にするために、フランス語圏においては神学的にも医学的にも解釈されることがある「くしゃみ」という出来事を一つの記号現象として見てみることにしよう。例えばフローベールの『紋切型辞典』には以下のような記述がある(Fraubert 1979 : 514)。

くしゃみ(ÉTERNUEMENT) 「神のご加護がありますように」と言った後でこの用法の歴史的な起源について議論し始めること。

くしゃみをする(ÉTERNUER) くしゃみをする度ごとに「いやあ！風邪を引いてるんです」といつでも声を張り上げなければならない。

よく知られているように、『紋切型辞典』は、フローベールが同時代である 19 世紀半ばに膾炙していた定型的な言い回しを蒐集して、アルファベット順に編纂した遺稿である。そして引用文は、名詞「くしゃみ」と動詞「くしゃみをする」という連続する二つの項目からの抜粋である。前項は他人がくしゃみをしたときの礼儀作法が記述されており、他人がくしゃみをしたことへの祝福を励行している。後項は自分がくしゃみをしたときの礼儀作法が記述されており、自分がくしゃみをしたことへの言い訳を義務づけている。

「くしゃみ」は日本語の擬音語としてとりあえず「ハクション」と表記できそうな反射運動だが、そこでは「くしゃみ」という聴覚イメージが、「くしゃみ」の概念と結びついて「くしゃみ」という言語記号を構成している⁷。仮に（フローベールが想定した読者としての）私たちが日常生活において記号としての「くしゃみ」に遭遇するとき、それは一方で「神のご加護」を想起させる神学的な含意を持ち、他方では「風邪」という病気を想起させる医学的な含意を持つことになるらしい。他者の「くしゃみ」に対しての、あるいは自己が「くしゃみをする」ときの常識をわざわざ言明することの批評性については脇に置くことにする。ここで問うべきことは、ある具体的な状況において記号としての「くしゃみ」が恣意的に持つことになった神学的／医学的な意味の二重性である。「くしゃみをする」主体が他者であるか自己であるかによって記号の意味づけ方に差異があるにも関わらず、どちらも自己の他者への配慮を示している点で共通している。また他者の「くしゃみ」の場合には神学的な発言となり、自己が「くしゃみをする」場合には医学的な発言となっている点も、「くしゃみ」の受動的／能動的な意味のあり方を指示していて興味深い。ある任意の時代を生きる主体にとって、そうあるべきだと想定される自己イメージと他者イメージのいわば社会的な関係性がそこには露呈しているのである。それにしても、人はなぜくしゃみをしたとき、あるいはくしゃみをされたときに決まった振る舞いをしなければならないのか。

話す主体が、記号としての「くしゃみ」は「神のご加護」の不在のために起こるのだと判断すればそれは〈しるし〉なのであり、「風邪」のために催されるのだと判断すればそれは諸徴候の一つなのである。言い換えれば、前者において「くしゃみ」は「啓示」のシン

ボルとなっており、後者においては「病氣」のシンボルとなっている。話す主体は、ある任意の象徴的な体系をとにかく引き受けることによってのみ、そうあるべきだと自任している自己イメージ／他者イメージ通りに発言することができる。もちろん「くしゃみ」によって産み出される意味がこの二つですべてであるなどと言おうというのでもなければ、こうした意味の多重性が時代的、文化的な背景によって制限されるものだと言明しようというのでもない。ここではただ、たとえ原理的には記号の意味づけ方が一つに決まらないとしても、あるいはむしろそうであるがゆえに、準拠すべき象徴的な体系が不安定であるときその意味をどれかに決めかねることによって陥る、話す主体の危機的な状況を問題にする。例えば「くしゃみ」ほど穏当でない場面において諸記号の体系が機能不全を起こすとき、こうした主体はどうなってしまうのだろうか。

唾棄すべきものの現象学

クリステヴァは『ホラーの諸力』の冒頭で、唾棄すべきものの体験を以下のように描き出している⁸。(長い引用になるが、クリステヴァの思い描く唾棄物が現前する様子を伝えるために省略せずに抜粋している。)

食品への嫌気はおそらく唾棄物のもっとも初歩的でもっとも古めかしい形態である。ミルクの表面のあの膜が、無害で、タバコ用の紙切れ一枚のように薄くて、爪の切りくずのように下らないのに、眼の前に差し出されたり、唇に触れたりするとき、声門の痙攣やさらにもっとずっと低いところ、胃袋、腹部、あらゆる内臓の痙攣によって、身体が緊張して、涙や胆汁が滲み出て、心臓の動悸がして、額や手に玉の汗をかく。視線をぼやかす眩暈とともに、このミルクのクリームに対しながら、吐き気が私の身を反らし、しかも私にそれを差し出す母親から、父親から私を分離する。この要素、両親の欲望の記号から分離し、「私」はそれを欲せず、「私」はなにも知ろうとせず、「私」はそれを消化せず、「私」はそれを排出する。しかしこの食べ物、両親の欲望においてしか存在しない「私」にとって「他者」ではない以上、私は私を排出し、私は私を吐き出し、私は私を唾棄する(abjecter)、「私」が私を位置づけると言い張るのと同じ動作で。こんな細部は、おそらく意味を成さないが両親はそれを探し、負荷させ、評価し、私に押しつける、このなんでもないものは私を手袋のように裏返し、はらわたが宙に舞う。こうして両親は、彼らこそ、私自身の死と引き換えに私が他者になるさ中であるとわかる。「私」が生成する行程において、私は私を嗚咽、嘔吐物の暴力の中に産み落とす。症状の無言の異議申し立て、痙攣のすさまじい暴力は、なるほど象徴的な体系に書き込まれている、だがその体系において、それに応答するように自らを組み込むこともできず組み込まうともしないまま、あれ(ça)は反応し、あれ(ça)は除反応する(abréagir)。あれ(ça)は唾棄するのだ。(Kristeva 1980 : 10-11)

この唾棄すべきものの遭遇によって繰り広げられる、主体における内面のドラマには、私、「私」、私、他者という四人の登場人物が参加していると見なすことができる。記述の順序に即して以下のようにまとめてみる。

- ①私は「ミルクの表面のあの膜」（つまり両親の欲望の記号）に吐き気を催す。
- ②そこで私から「私」が分裂するが、「私」は「この食べ物」を体内化できない。
- ③「私」にとって、その発生の契機から「この食べ物」は「他者」ではない。
- ④そのため、「私」が私を位置づけるやり方で、私から私が拒絶される。
- ⑤両親はまるで意味を成さない「この食べ物」を私に強要する。
- ⑥私は裏返しになり（つまり嘔吐し）、私自身の死と引き替えに私が他者になる。
- ⑦このようにして「私」が生成するさ中、象徴的な体系に私は私を産み出す。

（クリステヴァが依拠している精神分析の用語をとりあえず当て嵌めてみると、私はあれ＝エス、「私」は自我、私は唾棄すべきもの＝症状、他者は超自我となるだろうか。本節の問題に即してさらに言い換えるならば、私は無意識的な身体反応をするもののことである。両親の欲望の記号を押しつけられることによって吐き気とともに顕在化することになった意識的な自己が「私」であり、意識的な非自己が私である。他者は、無意識的な身体反応によって自己と非自己が分裂した結果、自己の宛先になるのが私であるのに対して非自己の宛先となるものである。そのため他者は、自己と非自己の分裂を根拠づけているものがあり、その分裂の仕方をあらかじめ規定しているものでもある。）

こうした記述はいわゆる「拒絶反応 *réaction de rejet*」のような現象をクリステヴァ流の記号分析で提示したものだと考えると想像しやすいかもしれない。もちろん唾棄物の体験が単なる心理現象に還元できないのと同様に、いかなる「拒絶反応」も単なる生理現象に還元できないという視座に立つ限りにおいてだが⁹。ところで、主体でも対象でもない唾棄物は、唾棄すべきもの（ミルクの表面のあの膜）との遭遇によって主体の内部から外部へと排出されようとする。クリステヴァによれば、唾棄すべきものはフロイトが言う「原抑圧」の対象であり、「より以前に構成されているが、二次的な抑圧の割れ目においてしか姿を現さない」（Kristeva 1980: 20）。つまり、私たちが日常生活において遭遇するかもしれない唾棄すべきものは、いつでも二次的な対象であり、「原初的に抑圧されたもの」のいわば仮象に過ぎない。ここでクリステヴァは、わざわざ「対象」という言い方をして二つのことを強調している。一つ目は、「唾棄すべきもの」という認識自体は、あくまで主体の外部にある事物への投射であるということである。二つ目は、唾棄物は、主体と主体でないものを境界づけることで主体の生成を条件づけているという定義上、対象の構成を条件づけているとされる「原抑圧」とそもそも対になっており、唾棄物と主体はこのように同時的にしか生じえないということである。

先の引用文との関連で言えば、嘔吐物が唾棄物なのではなく、ある種の記号によって誘因される嘔吐を前もって準備していた「前 - 対象的な *pré-objectal*」形成物が唾棄物なのだということになる¹⁰。だとすれば、吐く主体は嘔吐の前に吐き気を催すことによって内なる唾棄物の存在を感知している。このようにして、主体は唾棄すべきものとの遭遇によって自らの同一性を突発的に脅かされ、自らの外部から強制的にその境界を画定させられる。そしてその結果、いわば事後的に、自らの内部に唾棄物が存在することによって自らの同一性が維持されていたことを発見するのである。

唾棄物の作家と宗教の危機

それにしてもクリステヴァは、唾棄物という概念を駆使していったい何を言おうとしているのだろうか。『ホラーの諸力』の後半の大部分が、フランスの作家であるルイ＝フェルディナン・セリヌの作品分析に当てられていることから、まずもってこれはセリヌ論を構築するためのものであることが読み取れる。クリステヴァ自身が日本での講演において端的に指摘しているように、セリヌの近代性に注目するということは西洋における「宗教」の危機と連動している。そうだとすれば、セリヌを顕揚することによって彼女が提起しようとするのが、まさしく西洋に代表される現代社会における「宗教」の問題であることを見落としてはならない¹¹。かつて「宗教」が担っていたとされる象徴的な体系が機能不全に陥る中、クリステヴァは例えばロートレアモン、プルースト、ジョイス、アルトー、セリヌなどといった「唾棄物の作家たち」が、その秩序の不条理さを描いた作品を分析することによって、近代社会において特有な「宗教」の問題の所在が明らかになると期待しているのである。

クリステヴァが言うところの現代文学は、「超自我」、つまり象徴的な体系を根拠づける「〈宗教〉 Religion」、「〈道徳〉 Moral」、「〈法〉 Droit」について倒錯しており、自ら超自我の代わりになろうとはせずに、そうしたものの不可能性を確証しようとするものである。そして、唾棄物の作家たちが超自我の必然性は不条理なものであるということを描き出そうとするとき、彼らは超自我が拒絶しようとするもの、つまり唾棄すべきものに魅了され、その論理を想像しながら自らを唾棄すべきものに一致させようとするという。このようにして、唾棄すべきものとなった現代文学は、それまで絶対的なものに見せかけられていた二分法的なカテゴリーを横断すると同時に、「超自我の柔軟化 *assouplissement du surmoi*」を試みることになる。

唾棄物の感じが唾棄すべきものの裁判官であると同時に共犯者であるので、それに自らを直面させる文学はこうして唾棄すべきもののなのである。そこでこの文学をもって、〈純〉と〈不純〉、〈禁止〉と〈罪〉、〈道徳〉と〈非道徳〉の二分法的なカテゴリーの横断が成し遂げられるともまた言えるかもしれない。(Kristeva 1980 : 23)

ただ、問題となるのは、ここでの超自我は今のところ作家自身による想像的な超自我であり、作家の個別的な自覚によって絶対的であると思込まれているような社会的、象徴的な諸規則を根拠づけているものに過ぎない。そうだとすれば、作家の唾棄すべきものはいかにして読者に伝えることが可能になるのであろうか。

もしそれが可能になるとしたら、現代文学を読む主体に対して作家自身が唾棄物となることによって、彼のテキストが、こうした主体に対して唾棄すべきものとなるしかないであろう。言い換えれば、作家はまず自らの超自我の攪乱を目的に自らの唾棄すべきものを書く。そうすることで、彼は自らを自らの超自我によって前もって拒絶されたものである唾棄物に接近させなければならない。このようにして書かれたものを読む主体が、そこで自らの唾棄すべきものを実感することができるとしたら、それは読者自身の超自我にとって彼のテキストが唾棄すべきものとして現象する場合、つまり読んだ結果として読者の超自我が攪乱させられた場合に限られる。

現代文学の作家が唾棄すべきものを書く、自ら唾棄物として書くという不可能な試みを結局は可能なものとなっている言語活動(langage)によって成し遂げようとするならば、彼は「聖なるもの」に接近することになるのだとクリステヴァは言う¹²。なぜなら、ある任意の秩序によって基礎づけられている象徴的な体系が維持されているとすれば、それはその同一性の境界線が、そこから前もって拒絶されたものによって画定されていることによるからである。唾棄すべきものを書く作家は、こうした同一性が何によって基礎づけられているかを読者に知らしめる者であり、自ら唾棄物として書くことによって唾棄すべきものを「弁証法的に」純化する者である。クリステヴァによれば、唾棄物の作家の死後、攪乱させられた体系はその固有性、清潔さを取り戻し、作家によって表面化することになった唾棄すべきものは、純化され、聖なるものとなる。このようにして、彼女は唾棄すべきものと聖なるものの関係を供犠のイメージで語りつつ、象徴的な体系が建て直されることによって、この聖なるものに基づいて、あらためて「脱宗教的な宗教」が再構成されることになるのだと言う¹³。

聖なるホラー

ところでクリステヴァは、『ホラーの諸力』と題名にあるにも関わらず、唾棄すべきものと唾棄物のことばかりに言及していて、「ホラーhorreur」についても「諸力 pouvoirs」についてもあまり熱心に説明していない。副題が「唾棄物についての試論」となっていることから、全体的な内容としてはむしろこちらの方が主眼であると考えるのが妥当であろう。ただそれらについてまったく言及がないわけではなく、最終章である「ホラーの諸力」において、厳密な言葉遣いというよりはむしろ随想風に、それまでの議論をまとめながら断片的な記述を展開している。

そこでは、唾棄物と現代文学の関係についてあらためて敷衍した後で、分析家の役割が語られることになる。分析家について、「力を資本化することなくホラーをX線撮影することができるのだろうか？自らを力と混同することなく唾棄すべきものを展示することが？」と自問してから、クリステヴァは以下のように応答する。

おそらくできはしない。しかし知から、忘却と笑いについての一つの知から、唾棄すべき一つの知からこそ、彼、彼女〔分析家〕は、(宗教的な、道徳的な、政治的な、言葉の)〈ちから〉の最初の偉大な脱神秘化(démystification)を横断する準備をするのだ、人類が生きてきた、しかもユダヤ・キリスト的な一神教がそうであるところの聖なるホラーとしての宗教がこうして完成する内部で必然的に産み出される〈ちから〉。その間に、なんと多くの他者たちが、来るべき戦争への強制的に正当な信仰で武装され、必然的に聖性を帯びている、あらゆる種類の偶像と真理の方へとその長い行進を続けているのだろう…。(Kristeva 1980 : 247-248)

まず問いかけの段階において、「ホラー」を「唾棄すべきもの」と言い換えていること、さらにこれまでの言葉遣いを適用すれば「超自我」とでも言えそうなところで「力」という語を使っている点に注意しておこう。本論なりに敢えて読み替えるならば、分析家は(分析主体である患者に対して)自ら象徴的な体系の審級となることなく、(精神疾患の病因と

対応するところの) 唾棄すべきものを暴き出すことができるのだろうか、となる。

クリステヴァによれば、分析家にそのようなことはできない。しかしながら唾棄すべきものを知る者としての立場から、いつでも必然的に宗教的なものとなる〈ちから〉(Pouvoir)の脱神秘化を準備することならできると言う。「聖なるホラーhorreur sacrée」という表現から、「ホラー」がすでに宗教性を帯びた、あるいは帯びつつある唾棄すべきものであることが示唆されており、分析家の仕事は、〈ちから〉の脱神秘化によってこれを諸力(pouvoirs)へと解体し、複数化することであると提案する野心が垣間見える。唾棄物の作家の営為が、自ら体系の外部へと越境して唾棄すべきものに接近することで「超自我の柔軟化」を企図するものであったことを鑑みると、分析家による「〈ちから〉の脱神秘化」は、それと相補的な機能を持ちつつ、体系の側で内部告発をすることによって、「超自我の脱構築」とでも呼べそうな仕事を企図するものであると言えるだろう。

ところで、このように精神分析的な視座からなされたホラーの説明が、(クリステヴァとの用語の比較で言えば) 神学的な視座からなされたホラーの説明と対立することなどなく、むしろ前提を共有するものであるということを以下で示すことにする。本節の冒頭で言及したドイツの宗教学者、神学者であるオットーはその主著である『聖なるもの』において、自然な感情から区別される宗教において独特な感情の芽生えを「震え上がらせる神秘Mysterium tremendum」から説明しているのだが、彼はそこでホラーについて以下のように言っている。

ホラーの感じは通常の自然な畏怖(crainte)ではなく、それはすでに最初の現前であり、「不吉なもの」の初歩的な形態の下で神秘的なものの漠然とした予感として、自然な普通の領域において見出されることのない、何か自然なものに適用されることのない一つのカテゴリーによる最初の価値づけなのである。そのことは人間において、魂の自然な諸機能とははっきりと異なる、特殊な素質の目覚めを前提している。それらの最初の発露は暴力的で粗野なものであるが、すでにこうした形態の下で魂は、人間精神における感じることと価値づけることの全面的に新しい能力を開示するのだ。(Otto : [1929]1949 : 40)

自然な感情と宗教的な感情を決定的に峻別するオットーの視座によれば、宗教的な感情の第一段階は「悪霊による」身震いや恐慌的な怯えであり、精霊への恐怖はそこでは降格させられ剥奪されている(Otto : 1949 : 39)。例えば「幽霊のようなもの」へのホラーに満ちた怯えでさえもこうした感情の最初の発露であるとする彼の指摘は、言うなれば〈ちから〉への感受性を要請するものである。そしてそれは、クリステヴァが「超自我」と呼んで脱神秘化をするための前提としたものであることから、両者はユダヤ・キリスト教的な一神教という同じ土俵の上に立っていると言って良いだろう。つまり二人とも、神学的に言えば同じ「神」を信仰しているように見えるし、精神分析的に言えば同じ「恐怖症」に罹患しているように見えるのである。

語り手としてのオットーの態度は、宗教的な感情に気づいていない人間(未信仰者)に対してその「目覚め」を促すものである。そのため、彼自身が象徴的な体系の審級となることなしにこのように発言することはできないことから、こうした言説は神学的であると

言うことができるだろう。これまでの用語で言えば、彼が語っているのはいわゆる大文字の〈しるし〉であり、〈ちから〉である。これに対して、語り手としてのクリステヴァの態度は、象徴的な体系に搦め捕られている人間（精神疾患の患者）に対してその「脱神秘化」を図るものである。そのため、彼女自身はその人の象徴的な体系だけがそのようなものではないとする、別の象徴的な体系の審級となる。語り手としてそのような立場を取ることによってのみ彼女にはこうした発言が可能になることから、こうした言説は、複数あるうちの一つであるが、とりあえず精神分析的であると言うことができるだろう。これまでの用語で言えば、彼女が語っているのは複数形の諸徴候であり、諸力である。

両者の比較から見えてくることは、主体が発言するということがそれ自体ですでに一つの象徴的な体系を選びその規則に従うことだということである。そのため、神学的な用語を援用して「〈ちから〉への目覚め」と「〈ちから〉の脱神秘化」と言ったとしても、精神分析の用語を援用して「超自我の構成」と「超自我の脱構築」と言ったとしても、象徴的な体系を前提している限りにおいて、それらの言説はいつでも必ず同型的である。そしてクリステヴァは、まさにこのようにしてある任意の象徴的な体系を拝受し発言することに宗教性を指摘していたのであるが、これはもちろん、神学的でもなければ精神分析的でもない、発言するという行為が根源的に帯びることになる「脱宗教的な」宗教性だと言えるだろう。そうだとすれば、自らの発言が前提している象徴的な体系を、自らの発言の内部で対象にすることは原理的に不可能であるという意味で、こうした話す主体はすべからず「脱宗教的な宗教」に依拠した存在だということになる。

誰が恐怖を書けるのだろうか？

とりあえず無色透明な記号という見地から出発した私たちは、ここで、あらゆる発言が神学的でもありうると同時に精神分析的でもありうるという事実に辿り着く。もちろん、神学者の発言が意味作用の複数化を促す場合もあるだろうし、精神分析家の発言が意味作用の絶対化を促す場合もあるだろう。しかしいずれにせよ、常にどれか一つが選び取られていなければ話すことはできない。そこで問われるべきは、絶対的なものを否定するためにこうした意味作用の多重性を指摘することではなく、ある任意の主体にとって選び取られた体系がなぜそれではなければならないのかということであろう。話す主体はすでに発言しているためにもはやその理由を自らの発言によって問うことはできない。唾棄物という概念でクリステヴァが説明していたのは、恐怖症の主体は恐怖症の対象のことばかり繰り返し話して、「恐怖」そのものについてひと言も喋っていないということであった¹⁴。さらに、自ら拒絶されることによってその言語活動を駆動させるという点で、唾棄物の作家は象徴的な体系に対して生産的だということであった¹⁵。恐怖症の主体にとって恐怖症の対象がなぜそのようなものでなければならないのかについては、こうした唾棄物の論理で説明がつくかもしれない。（彼女に従えば、それは「自我の症状」である。）それでもやはり、恐怖症の主体に対して恐怖症の対象をなぜそのようなものとして説明しなければならないのかについては、こうした唾棄物の論理ではどうしても説明できないのである。（「自我の症状」でなければならない理由について。）

このような意味において、確かに自らの象徴的な体系に対して過度に肯定的になることも、他者の象徴的な体系に対して過度に否定的になることも、主体が拒絶の規則を遵守し

同一性を維持しようとする限り必然的な事態に見える。しかも自他を入れ替えてもなににも変わらないだろう。そしておそらく、話す主体がこうした状況から抜け出すことは不可能であり、唯一できそうなことと言えば、そうではありえないということを了解しておくことぐらいなのかもしれない。主体はとりあえずの資格で自ら象徴的な体系の審級となり、一時的にでさえも自らの宗教性を了解する。思うに、『テキストの快楽』のロラン・バルトが「恐怖」という項目で端的に指摘しているのは、まさにこのことなのではないだろうか。クリステヴァの指導者でもある彼は、まさに「宗教性」という語の宗教性を回避すべく、このような言葉遣いはしないであろうが。バルトはまず「恐怖」を「不安」によって説明する心理学、あるいは精神医学の誤解を以下のように言っている。

最近の宿命によって、恐怖する主体はいつでも一つの主体のままでいる。それはせいぜい神経症の管轄になる（人はそのとき不安という高貴な語、科学的な語について話す。しかし恐怖は不安ではない）。(Barthes 1973 : 66)

恐怖する主体は、神経症者になることによって「不安」という語で説明されるべき科学の対象となる。しかしバルトによれば、「恐怖」は「不安」ではない。しかも恐怖する主体は（おそらくはかなり饒舌な）神経症の主体ではない。それでは、恐怖する主体とはいかなるものであるのか。

これこそがまさに恐怖を享楽(jouissance)に接近させる理由である。それが絶対的な非合法性であるのは、「打ち明けがたい」（今日までいまだ誰もそれを打ち明ける用意ができていない）からではなく、手つかずのままになっている主体を分割しながら、その意のままに型通りの記号表現しか持たないからである。譫妄している言語活動は、自らの中でそれが込み上げるのを聞く者に拒否される。「私は狂人にならないために書く」とバタイユは言った——これで彼は狂気を書いたと言おうとした。しかし、「私は恐怖しないために書く」と誰が言えるだろうか？誰が恐怖を書けるのだろうか（その話をするとは言おうとしない者）？恐怖は表記(écriture)を追い立てもせず、無理強いもせず、成し遂げもしない。矛盾の中でもっとも動かし難いものによって、両者とも共存する——離れ離れに。[/]（書くことが恐怖させる場合について話すことはない。）(Barthes 1973 : 66)

恐怖する主体とは話す主体である、とバルトは簡潔に言っている。人はまさに恐怖しているがために話すのである。この意味で恐怖は告白することができないのであり、象徴的な体系の秩序に従うことがないため、告白した時点で恐怖ではなくなるという意味で絶対的な非合法性なのである。バルトによれば、恐怖は、主体を断片化しながら発音することのできるあらゆる語に加工される。発音する前に恐怖が込み上げるのを聞くことができるバタイユのような主体は、象徴的な体系の秩序に従うことが「狂人になること」だと知っているため、「狂人にならないために」書くことによって「狂気」を書こうとする（規則の

絶対性を遵守することが「狂人」ではなく「信者」になることであると読み替えるならば、「狂気」は信仰に読み替えることになり、神学的な用語法での文脈との重ね合わせが可能になるように見える)。しかしながら、こうして恐怖はどこまでも表記を逃れるため、いつまでも書かれることがない。もちろん書くことが主体にとって恐怖になるならば、その主体は言語活動を行うことなどそもそもできないはずである。

先に言及した『紋切型辞典』の「くしゃみ」を例として使用するなら、聴覚イメージを形成するための素材となる記号表現とは、この場合「ハクション」である。そうだとすると、この場合手つかずになっている主体を分割するのは、例えば「くしゃみ」になる以前における何ものかの先触れである「鼻のむず痒さ」になるだろうか。ある任意の記号として「くしゃみ」になる前に、身体という場で、「くしゃみをする」主体において官能的に意味が産み出されるところの意味生成がここにある(Barthes 1973: 82)。「くしゃみ」という表記によって定着させられた後には、もはや「ハクション」という発音によって吐き出すことになった何ものかは跡形もない。『テキストの快楽』において、「恐怖」は同時に「享楽」でもあるのだが、「ハクション」と発音し「くしゃみ」と書くことで私はいつでも一つの主体のままでいることができるのである。

バルトが端的に「恐怖」と呼んだものは話す主体に条件づけられた宿命であり、これをこれ以上分析するのでなければ、ここに付け加えるべきことはなにもない。説明しようとする身振りはいつでも恐怖する主体の信仰告白めいてしまうのだから、恐怖が込み上げるのを聞く者は禁欲的になり、慎ましく恥じ入るべきなのかもしれない。ただ、話す主体が、自らの恐怖を自覚することで、発言することに対して禁欲的になればなるほど、象徴的な体系の力強さと強制力に対して批評的になると同時に肯定的にもなるのであり、恐怖する主体としては最終的により一層宗教的に見える可能性がある。

バルトとクリステヴァの相違点を強調するために一言するならば、書こうとする限りにおいてとりあえず恐怖する主体であることを引き受けること、これこそが話す主体の倫理とでも言えるものになるだろう。バルトがただ「恐怖」としか言っていないことについて、クリステヴァは「唾棄物」という精神分析的な概念で説明しようとした。そうすることによって、彼女は結局その分だけ神学的な語り手になっているように見える。いかなる用語を使用するにせよ、話す主体として恐怖を分析するためには、恐怖する主体としてのこうした自覚が不可欠になるのではないだろうか。

さて、以下においては、恐怖惹起対象を問題にする宗教心理の観点から、クリステヴァ自身が『ホラーの諸力』で参照した二人の思想家の原テキストに立ち返り、「唾棄物 *abjection*」という用語をどのような文脈で使っているかを検討することにする。この用語を、言うなれば恐怖惹起対象を考察するための鍵概念として活用する可能性を探るためである。

聖者と分析家——ラカンの唾棄物——

クリステヴァは「浄化と分析」という項目において、フロイトとブロイヤーが実践していた「浄化 *catharsis*」という治療法との関連で、唾棄物について語るラカンのことを以下のように紹介している。

この唾棄物は、近代性が抑圧したり、回避したり、粉飾したりすることを学んだものであり、分析的な位置づけから根源的なもののようによ姿を現す。ラカンがそれを言うのは、彼がこの語を分析家の聖性に結び合わせるときなのだが、ユーモアのうちでも、黒いものしか残さない組み合わせである。(Kristeva 1980: 34-35)

『ホラーの諸力』における唾棄物と近代性との関連については先に言及した通りである。クリステヴァがここで指摘している分析家の「聖性」という問題は、『テレビジョン』(1973)という著作の中で、ラカンが分析家がかつて聖者と呼ばれていた人びとと同一視した上で、聖者の所業について語っている内容から導出されたものである。彼はそこで聖者について以下のように語っている。

聖者は、私に理解させるために、慈悲(charité)を行うことはありません。むしろ彼は身をもって廃物(déchet)を作ろうとします。彼は慈悲を奪う(déchariter)のです。構造が押しつけるものをそう実現するために、主体に、無意識的なものの主体に、彼の欲望の原因としてそれを選び取ることを許容する術を身をもって知ろうとするのです。〔／〕実際にこの原因の唾棄物によって、問われている主体は、構造において少なくとも自らを探知する好機を得るのです。〔……〕あれ(ça)が享樂(jouissance)という成果を得たとしても、誰が享樂されたものとともにそこから官能を得ないでしょうか？ 渴いたままにいる聖者しかおりません、彼にはなんにもありません。それはまさに人為においてもっともあつと言わせる者です。そこに近づいてそれを間違えない人たちを、あつと言わせます。聖者は享樂の屑なのです。(Lacan 1973: 28)

クリステヴァにとってみれば、分析家を聖者と同一視するなどということはブラック・ユーモア以外のなにものでもない。彼女によれば、唾棄物は、分析主体である患者の症状形成を条件づけるものであり、だからこそ治療法としての浄化が必要なのである。それと同時に、唾棄物は、話す主体(自己)をそうでないもの(非自己)と境界づけるものでもあるので、その症状の根治は、現時点でそのようなものとしてすでに存在している主体のあり方をまさに根本から否定することになるため、原理的に不可能でさえある。そうだとすると、ただ分析家にできることと言えば、患者が、いかにして症状に依存しながらそのようなあり方をしているかの診断をし、病識を促すことで患者自身における「超自我の柔軟化」を図ることになるだろう。分析家は、そのような治療努力をすることによって症状を是正しようとする。これは彼女の言う「唾棄物の作家たち」が、作品を公表することになる社会に対して実践していた身振りと「超自我の柔軟化」という点で同型的なものである。だが、分析家自身は患者個人と彼／彼女の社会との間で生じている葛藤に対して、均衡を保つべく調整的に機能するので、そこには「唾棄物の作家」が創作の動機づけとして持っているような根源的な反社会性は認められない。

しかしながら、ラカンにとって分析家とは聖者であり、根源的に反社会的なものである。ラカンによれば、分析家＝聖者は構造、つまり象徴的な体系において廃物を作る者である。

ここで言う廃物とは、分析主体である患者が彼／彼女自身の構造において拒絶したものであるところの唾棄物である。患者は、分析家＝聖者がこの構造に接触し、彼／彼女の廃物を選び取ることを許容することで、精神疾患の病因となっている自らの欲望の原因を探知することができるというのである。ラカンの「享樂」を、ここで「疾病利得」と言い換えておくと、聖者は「乾いたままにいる」（構造の外部にいる）、あるいは聖者は「享樂の屑」（唾棄物）であるという表現の含意が明確になる。つまり、ラカンの言う分析家＝聖者は、患者に社会的であることを強要する彼／彼女の超自我にとって徹底的に反社会的であり、その意味において彼／彼女の「超自我の柔軟化」に貢献するだろう。先のクリステヴァの文脈と同じく、結果としてそのことが治療効果を持つことになるからだ。

ところで、こうした治療効果を期待することができるということは、社会的であろうとして超自我との葛藤に陥っている患者にとっての社会と、職業としての分析家の存在理由を保証している治療者の側の社会とが一致しているということが前提になっている。そのため、患者にとって反社会的であろうとする分析家個人が、分析家自身の属している社会にとっても反社会的である可能性は十分にある。それどころか、ラカンの言い方をさらに押し進めるならば、分析家個人は、患者の超自我が強要する社会性に対して、つまり分析家自身が所属している社会性に対して根源的に反社会的であればこそ、彼は「身をもって廃物を作る」ことができるはずなのである。となると、ラカンの分析家は、治療者の側の社会から見て、患者よりももっと反社会的であり、端的に言えばもっと非常識であることになる。そうであることによって、彼／彼女に社会的であることを強要する超自我を柔軟化し、治療効果を発揮することになるという口実になっている。この点を考慮に入れると、ラカンが分析家をわざわざ「聖者」になぞらえた真意が見えてくるだろう。聖者は、その根源的な反社会性によって「そこに近づいてそれを間違えない人たち」、つまり良識ある人びとをあっと驚かせることで聖性を帯びることになるものだからである。

以上のことから明らかになるのは、ラカンの言う分析家＝聖者が、クリステヴァの文脈で言うところの「唾棄物の作家」にかなり近いということである。分析家が患者の享樂を廃棄する、非常識な聖者であるべきか、社会において内部告発をする、良識ある批評家であるべきかはここでの問題ではない。ただ、分析家は、聖者のようなそのあり方によって患者に治療効果をもたらす、敢えて言えば患者を救うという意味で根源的に宗教的であるというラカンの指摘には、無視できないものがあるのではないだろうか¹⁶。

排除行為と至高性——バタイユの唾棄物——

クリステヴァはまた、「禁止の悲惨」という項目において、唾棄すべきものは社会秩序を構成する排除行為が不徹底であるために産み出されると語るバタイユのことを以下のように紹介している。

禁止の論理は、唾棄すべきものを基礎づけるものだが、いわゆる未開社会における穢れとその聖なる役割に注意を向けた数ある人類学者たちによって採り上げられ明確にされてきた。ジョルジュ・バタイユはしかしながら、私たちの知るところでは、唾棄すべきものという産物を、他方でそれぞれの社会秩序を必然的に構成する禁止の脆弱

さに結びつける唯一の人であり続けている。彼は唾棄物を「命令的な排除行為を十分な強制力をもって引き受ける不可能性」に結びつけている。バタイユは、唾棄物の平面が主体／対象相関（主体／他の主体ではなく）の平面であることと、こうした古めかしい体系がサディズムにおいてよりもむしろ肛門愛において根づいていることを特徴づけた最初の人でもある。(Kristeva 1980: 79)

唾棄物を前提する拒絶の規則については先に言及した。クリステヴァにとってバタイユは、二つのことを指摘した最初の人であり、かつ唯一の人であるらしい。その一つ目は、唾棄すべきものを排除することによって社会秩序が維持されるということは、同時に唾棄すべきものをその社会から徹底的に排除することは不可能だということを意味しているという指摘である。さらに二つ目は、唾棄物はある任意の主体の同一性の内部で構成された体系に基礎づけられた社会的な存在であり、こうした体系はフロイトの用語を使えば肛門愛の特徴を持つという指摘である。以下は、『ホラーの諸力』でクリステヴァが実際に参照している箇所を含む、バタイユの原文からの引用である。

こうして命令的な存在者と社会的な唾棄物は、能動的と受動的として、意志と苦痛として、いまだに対立し合っている（命令的な存在者は自らを意志と呼ばれるものと正確に混同していて貧困を苦痛と混同している）。一つの人間的な存在である唾棄物は、語の形式的な意味でまさに否定的である、それは起源として一つの不在を持っているからだ。それはただ単に、唾棄すべき事物の命令的な排除行為（それが集団的な存在者の基礎を構成する）を、十分な強制力をもって引き受けることができないということである。(Bataille 1970 : 219)

排除行為は、社会的なあるいは神聖な至高性と同じ意味を持つが、同じ平面上に設定されるわけではない。それは事物とそうでないものの領土において正確に自らを設定する、人物の領土において至高性がそうするように。それ〔排除行為〕はそれゆえそれ〔至高性〕とは異なっている、肛門愛がサディズムと異なっているのと同じやり方で。(Bataille 1970 : 220)

バタイユは引用文の前の箇所で、社会における顛覆(subversion)という事態がいかにして起こりうるかを圧制者と被圧制者の関係性から解明しようとしている。そのため、ここで命令的な存在者とは圧制者のことであり、社会的な唾棄物とは被圧制者のことである。クリステヴァとの比較で言えば、バタイユはこのように唾棄物を社会的なもの、人格的なもの、人間的なものとして取り扱っており、それは具体的には「悲惨な人びと *misérables*」を指し示している。さらに唾棄物は命令的な排除行為の対象として設定され、これこそが集団的な存在者の基礎を、これまでの用語を使えば象徴的な体系の基礎を構成すると説明している。彼らが「否定的な」存在であり「不在」を起源として持つと言われているのは、ある任意の同一性を維持するために「あってはならないもの」としてしかそこに存在できないからである。バタイユが、こうした排除行為と至高性が同じ意味を持つと言うのは、

唾棄すべき事物や人物を対象とする前者と、こうした行為によってその基礎が構成される後者とが、フロイト的に言えば、肛門愛かサディズムかという意味で同じ欲動の違った現れ方にすぎないという観点によるものであろう。

しかし、バタイユの原テキストには、クリステヴァが取り上げていないところでさらに綿密に唾棄物を根拠づけるような説明が加えられている。ここではとりわけ『ホラーの諸力』との相違点が浮き彫りになるように次の二点を付け加えておくことにしよう。まず、一点目として、バタイユにとって唾棄物とは社会的な産物であり、「接触の禁忌 *prohibition de contact*」によって物理的に拘束された人格的なものである¹⁷。次に、二点目として、彼は唾棄物を排泄物との類比で考察しており、そこでは社会と身体との類比が念頭に置かれている¹⁸。

クリステヴァが精神分析的な関心から、「前—対象的な」形成物として提示していた唾棄物を、バタイユは社会的な産物として見なし、いわば体内における排泄物のようなものとして見なしている点が特徴的である。彼にとってある任意の社会がそのようなものとして同一性を維持するためには「接触の禁忌」が不可欠であり、それを前提とした観点から、彼は唾棄物を排泄物と結びつけている。肛門愛に特有の、「排除欲求の（行為への対立による）圧力の下で維持することから引き出される快楽」に関する指摘は、「拒絶反応」を前提として、唾棄物を嘔吐物と結びつけて説明しているクリステヴァには見られなかった要素である¹⁹。バタイユがフロイトのどの記述を参照しているかについては言及がないのだが、苦痛を維持することによって排除することの快楽を増大させようとするというこの肛門愛の特質は、唾棄物をどのような身体反応のモデルで捉えるべきかについて再考を促すものであろう。

デュルケムとフロイトを結びつけながら、「至高性」という概念で社会契約が帯びることになる原理的な宗教性を探究したバタイユのこうした記述は、個人心理に内属する社会性以上のものにはほとんど触れていないクリステヴァの議論を補完するものである²⁰。次節においては、この観点を保持しつつ社会はいかにして共同的であるうるのかを問うバタイユの考察を検討する。そうすることによって、唾棄物の概念を、個人心理の枠組みを越えた恐怖惹起対象の社会心理的な考察に接続するためである。

第二節 命令的な排除行為とその快楽

クリステヴァからバタイユへ

前節では、クリステヴァが『ホラーの諸力』で展開した「唾棄物 *abjection*」という概念について、彼女が示唆する「脱宗教的な宗教 *religion laïque*」(Kristeva 1980 : 24)との関連でその可能性を検証した。そこでの狙いは、クリステヴァの論考を参照しながら、恐怖惹起対象がそのようなものとして成立するという事態は、そもそもある種の宗教性を前提としたものであるということを確認することにあつた。彼女によれば、それまで神学的な意味で「〈おそれ〉 *Peur*」と呼ばれてきたものは、現代社会においては「恐怖症 *phobies*」として分割され多様化している。とはいえ、彼女の説明を敷衍すれば、両者の構造は相似

形を為している。そのため、恐怖惹起対象の成立をめぐることは、対象をそのようなものとして根拠づける象徴的な体系についての解釈が個別化し心理学化したことによって、記号現象そのものというよりはむしろ、その解釈を権威づける言説のあり方が変容したのだと言えるだろう。先に言及してきたのは、このようにして両者の間の意味論的な差異のあり方を検討することによって、恐怖惹起対象の原因となるとされる「唾棄物」の概念を検討し直すという試みであった。

来日時のインタビューでクリステヴァは、もともと『夜の果てへの旅』や『なしくずしの死』で知られるフランスの作家セリーヌの作品分析の過程で、『ホラーの諸力』の構想を思いついたと言っている(クリステヴァ 1982)。そして管見の限り、この著作においてクリステヴァは、ジャック・ラカンとジョルジュ・バタイユという二人の思想家に、フランス語の概念としての「唾棄物」に関する先見性を認めている。ラカンに関しては、総論である最初の章の冒頭から彼の概念である「対象 a」を使用したり、理論的前提を提示した二つ目の章の冒頭で、まだ出版されていかなかった 1956 年のセミナー「対象関係 *relation d'objet*」をわざわざ引用していることから、ラカンの用語法はクリステヴァの著作全般に影響を与えていると言って良いだろう(Kristeva 1980: 9 および 43)。

しかしながら、バタイユに関しては、一見したところ直接的な言及はあまり多くない。フロイトの『トーテムとタブー』およびメアリ・ダグラスの『汚穢と禁忌』を参照しつつ汚れと穢れの違いについて検証する三つ目の章のエピグラフに、バタイユ全集から手稿の引用が掲げられており、この章の本文にも同じ箇所と言及した節が一つあるだけである(Kristeva 1980: 70 および 79-80)。ただ、ここで注目したいのは、この手稿はバタイユが「唾棄物」を正面から取り扱っているほとんど唯一の記述であるということだけでなく、それがあつた種の宗教性に根ざした「唾棄物」の社会心理の精緻な分析であるということである。クリステヴァの著作は、精神疾患としての恐怖症をモデルにセリーヌの作品を分析したことによって、ホラー現象を個人心理の観点から見るという枠組みを抜け出すことはなかった。そして、残念ながらクリステヴァは、バタイユの独自性に言及してはいるものの、「唾棄物」についての関心を社会心理の方向へ推し進めたりはせず、彼の手稿についても軽く触れる程度に留めている。ただ、そこで、クリステヴァがバタイユに依拠しながら社会秩序について語るとき、彼の手稿を利用して彼女が言おうとしていたのは、「唾棄物」がまさにそのようなものとして生成することの社会心理的なメカニズムだったのではないかと思えてくる。

バタイユの手稿は、「唾棄物」という概念を、個人心理から社会心理へと架橋するための多くの示唆を含んでいる。そのため本節では、『ホラーの諸力』でクリステヴァが展開した所論を踏まえた上でバタイユの原テキストである手稿に立ち返る。そうすることによって、恐怖惹起対象の生成という本論全体の問題関心に即して、宗教心理における「唾棄物」という概念の可能性についてさらなる考察を試みたい。

唾棄すべき事物の排泄物モデル

クリステヴァが依拠しているバタイユの手稿はたった 5 頁の短いものであり、その内容を鑑みると、『社会批評』という雑誌に記事を寄稿していたおそらく 1930 年代のものではないかと推測できる。手稿には二つの節があり、前半の節には 13、後半の節には 12 と番号

がつけられている。そのため、ここではとりあえず、バタイユが附したであろう番号順に内容を検討していく。

12 と番号がつけられ「唾棄すべき事物 choses abjectes」と小見出しが掲げられている節において、バタイユは社会的な意味での排除行為の対象こそが「唾棄すべき事物」であるとして、以下のように言っている。

排除行為は、社会的なあるいは神聖な至高性と同じ意味を持つが、同じ平面上に設定されるわけではない。それ〔排除行為〕は事物とそうでないものの領土において正確に自らを設定する、人物の領土において至高性がそうするように。それ〔排除行為〕はそれゆえそれ〔至高性〕とは異なっている、肛門愛がサディズムと異なっているのと同じやり方で。(Bataille 1970 : 220)

ここでのバタイユの指摘は、二つの点にまとめることができる。一点目は、排除行為と至高性は同じ意味を持っているが、前者が事物に関わるものであるのに対し後者が人物に関わるものである点に差異があるということである。二点目は、この両者の差異のあり方は、精神分析が言うところの肛門愛とサディズムの差異に対応しているということである。のちに未完の著作の題名として採用されることになる「至高性 souveraineté」というバタイユの用語が登場しているが、ここではとりあえず、排除行為との対比においてこの語が出てきているということだけを確認しておく。

バタイユはさらに、命令的な排除行為がなぜ肛門愛と類比的に語ることができるのかについて以下のように説明している。

幼年期に、言うなれば諸態度の形成のときに、排除行為は直接に引き受けられるのではない。それは表現力のあるしかめ面とわめき声を利用して母から子どもに伝えられる（この伝達の可能性は感染の原理の所轄である）。[……] 排泄物が腸内に長いこと引き止められているとき、それらはしかしながらどんな肯定的な魅力のある対象でもない。それらは反対に排除の命令的な緊張において振る舞いを維持している。この態度の肯定的な価値は、排除欲求の（行為に対立することによる）圧力の下での維持から引き出される快楽の結果としてのみ生じるのだ。(Bataille 1970 : 220-221) ²¹

この引用文の前半で語られているのは、排泄物の適切な排除という肛門の振る舞いは、躰のような形で母親から子どもへと伝えられる社会的な振る舞いであり、子どもにとって自発的な振る舞いではないということである。また、後半で語られているのは、子どもは排泄物を腸内に留め置くことで躰への反撥を維持すると同時に、排除欲求の持続が快楽の源泉となるため排除行為は結果として肯定的に価値づけられるということである。ただ、バタイユはこれに付け加えて、このようにして排除行為が肯定的に価値づけられたとしても、排泄物そのものの否定的な価値はそのまま手つかずに残っていると言っている。このことを言い換えるならば、そもそも排除すべきものとして排泄物が腸内に存在しなければ排除欲求の持続はありえないため、肛門の振る舞いが性愛の活動であるためには排泄物は

母親によって価値づけられた、いわば社会的に排除すべきものであるという前提が必要だということである。

以上見てきたように、バタイユにとって唾棄すべき事物は排泄物と類比的であり、社会的な意味における唾棄すべき事物の特別な価値とはこうした排泄物モデルで提示することが可能なものとなっている。

社会的な唾棄物としての悲惨な人びと

「悲惨な人びと」と小見出しが掲げられているもう一つの節においてバタイユは、ある任意の社会において特定の階級の人びと、とりわけ貧困階級の人びとが集団的な強制力の下で唾棄すべきものとして拘束される事態がいかにして成立するかを、同質な社会における異質性という観点から分析している。例えば「庶民、賤民、どん底の澱」と呼ばれるような不幸な人びとに対して「悲惨な *misérable*」という形容詞を使うとき、「唾棄すべき *abject*」という意味が滑り込む経緯について、バタイユは以下のように言っている。

存在者のさまざまな側面を対立させる深い裂け目は、悲惨なという語の両義性においてより一層開示される。誰かが哀れみを纏っていると言おうとした後の悲惨なという語は、唾棄すべきの同義語になってしまった。それは、皮肉にも反感を要請するために哀れみを偽善的に懇願するのを止めたのだ。この語は、この後者の場合において、嫌気によって燃え上がらされた怒り、無言のホラーに還元された怒りを表現する。(Bataille 1970 : 218)

バタイユによれば、悲惨な人びとは被圧制者として、社会的にはいわゆる「接触の禁制 *prohibition de contact*」という形態の下で排除されている。彼らは、ある任意の社会において同質な存在者であるところの圧制者との対立において、同質性の領土が安定している限り、その外部にある異質なものとして自らを設定することになると言う。つまり、悲惨な人びとは、同質性の領土における異質なものであるという点で排除行為の対象になると同時に、同質でないという点で否定的であるがゆえに、肯定のどんな可能性にも辿り着かないのである。このようにして、バタイユは命令的な存在者と社会的な唾棄物は、能動的と受動的、意志と苦痛として対立し合っていると指摘している。そしてそのため、ある任意の社会の全体図を描こうとすれば、この圧制者と被圧制者との総体によって構成されることになるだろう。

前項で指摘したように、バタイユにとって唾棄すべき事物とは、排泄物と類比的に指示することができるものである。それでは、悲惨な人びとはどのようにして社会的な唾棄物（つまり、唾棄すべき人物）となり、彼らは唾棄すべき事物とどのように関わっているのだろうか。このことについてバタイユは次のように指摘している。

人間存在の唾棄物は、語の形式的な意味でまさに否定的である、それは起源として一つの不在を持っているからだ。それはただ単に、唾棄すべき事物への命令的な排除行為（それが集団的な存在者の基礎を構成する）を、十分な強制力をもって引き受けることがで

きないということである。垢、洩、ダニは年端の行かない子どもを下劣にするのに十分なのだ、その人格的な本性にそのことの責任がなくても、彼を育てる人びとの怠慢や無力さには責任があるときには。一般的な唾棄物とは、子どものそれとまさに同じ本性のものであり、所与の社会的な条件を理由に無力さによって被られている。(Bataille 1970 : 219)

バタイユによれば、貧困階級の人びとが唾棄物となるのは、唾棄すべき事物（例えば垢、洩、ダニ）を十分な強制力をもって排除できないことに由来する。彼らは唾棄すべき事物を排除し切れていないという事実に基づいて、同質な社会から「接触の禁制」で物質的に拘束され、人間として存在する可能性を取り上げられていると言う。ところで、この命令的な排除行為の不可能性という事態は、悲惨な人びとが唾棄すべき事物を排除し切れていないからそのようなものとして存在するということだけを示唆しているのではない。他方で、同質な社会（あるいは集団的な存在者）が人間存在の唾棄物を自らの領土から排除し切れていないという事態をも同時に示唆している。このことを、圧制者と被圧制者という用語で言い直すならば、被圧制者は、自らを排除行為の対象との接触から引き離すことができずにいるために被圧制者なのであり、圧制者は、自らを排除行為の対象から引き離すことができている限りにおいて圧制者なのである。そして、いずれにせよ、両者において排除行為が命令的であることが、ある任意の社会の総体をそのようなものとして維持するための一般的な規則になっているということを提示すること、これこそがバタイユの手稿の本旨である。

さてここで、バタイユの手稿に記載された二つの項目を敢えて重ね合わせる形で、彼の言おうとしたことを敷衍してみることにしよう。先の引用文において指示されている汚辱に塗れた子どもの例が、排除欲求の持続が快楽の源泉になると指摘された排除行為の対象としての排泄物の寓意を含むもののだとしたらどうだろう。バタイユは肛門愛の快楽と並行して、相手の不純な部分が排除すべきものとして意識的な強迫の対象になるとき、サディズムの享楽が産み出され、道徳的な方向づけが消え失せると指摘している(Bataille 1970 : 221)。前節での精神分析的な解釈に基づいてこうした社会的な唾棄物の意味を考えるならば、排除すべきものとしての排泄物と同様に、同質な社会において排除欲求の持続が肛門愛の快楽と結びつき、排除行為の実行がサディズムの享楽と結びつく可能性があるということになるだろう。バタイユの手稿によれば、社会的に欲求されかつ社会的に実行される命令的な排除行為は、まさにそれが命令的であるがゆえに、肛門愛の快楽とサディズムの享楽とを含意している可能性がある。とすれば、悲惨な人びとは本性上社会的な唾棄物として生まれるわけではもちろんなく、ある任意の社会において物質的に拘束させられているがゆえに、彼らはそのようなものとしてその社会において存在させられることになるのである。

バタイユはこの節を次のような言葉でまとめている。「こうして人間的な唾棄物は、唾棄すべき事物との接触を避けることが物質的にできないということの結果から生じている。それ〔人間的な唾棄物〕は、それら〔唾棄すべき事物〕が触れる人間に伝えられた事物の唾棄物でしかないのだ。」(Bataille 1970 : 219)これはつまり、「貧困」という語が示す物質

的な事実「悲惨な」という語が示す道徳的な意味を滑り込ませるとき、人間的な唾棄物という社会的な産物が、その都度あらたに産み出されているということを指摘している²²。もしもこうした事態がバタイユの言う通り成立しているとすれば、同質性の領土に住まう圧制者が、接触の禁制によって設定している物質的な拘束に目を凝らすことによってしか、こうした排除行為が命令的であることの意味を批判的に問うことができないということになるのかもしれない。

排除行為はなぜ命令的でありうるのか

バタイユの手稿は全体として、排除行為はなぜ命令的でありうるのかを突き止めることに焦点化している。この問いかけに答えるためには、ここで取り扱ったバタイユの所論をさらに大きな文脈の上に位置づける必要があるだろう。

先に触れていたように、1930年代前半にバタイユは『社会批評』という雑誌にいくつかの論文を寄稿しているが、とりわけ本節で取り扱った内容とかなり近いのは「ファシズムの心理構造」(1933)である。この論文でバタイユは、同質な社会における異質な存在者の至上な形態としてファシズムを分析している。ちょうど手稿で分析の対象となっていた唾棄物のところにファシズムを置いた形で、排除の前提となる同質な社会がいかにして成立しているかを論じている。そうしたことから、唾棄物についての手稿はこの論文の書かれた年代とほぼ同時期に当たるのではないかと推測できる。

同質な社会がなぜそのようなものとして同質性を維持し得るのかを、異質な要素との関わりで考察するという点に関して言えば、この命題はバタイユのいろいろな著作に渡るものであり、彼の生涯の問題であったと言えることができるだろう。後年になって、バタイユは「至高性」という用語を駆使することで、ある任意の社会（未完の構想において、その分析の対象は共産主義のソヴィエト連邦だった）がそのようなものとして存在するための、いわば社会契約の起源とでも言えるような宗教的な紐帯の原理を解明しようとした(Bataille 1976)。

バタイユが主題化し続けた権力の構造と、その中核に存在することになる「知ることのないもの non-savoir」の探究については、具体的な作品において恐怖惹起対象がどのようにして生成するかを問題にしようとする本論の内容から逸れてしまうため、また稿を改めなければならない。ただ、いずれにせよ、ある任意の社会において特定の事物が恐怖惹起対象として存在するとすれば、この対象をそのようなものとして存在することを容認する社会のあり方が何に根拠づけられているのかが問題にならざるをえないだろう。

第二章においては「唾棄物」という概念を検討することによって、恐怖惹起対象がそのようなものとして存在することを規定している根拠となるものについての解明を試みた。前節で見たように、クリステヴァは「唾棄物」を恐怖症の対象のあり方を根拠づけるものとして個人心理に還元し、原抑圧の対象であるとして精神分析の用語を駆使して説明した。他方でバタイユは、「唾棄物」を命令的な排除行為の対象として社会心理の領野に位置づけ、社会的に抑圧させられている悲惨な人びとに対して道徳的な意味づけをするための根拠であると指摘した。次章以降においては、ホラー作家における「唾棄物」、あるいは社会的な「唾棄物」がともに宗教的なものとの関連で現前することになるという観点を考慮に入れながら、19世紀末のパリで誕生したジャンル・ホラー演劇の戯曲テキストを文脈化する上

での前提を確認していく。

- 1 「脱宗教的な宗教」および「ライシテ（脱宗教性）」の訳語の選定については以下の著作を参照した。（ボベロ 2009）
- 2 フランスの近代社会において協働的に作用してきた「宗教性」と「ライシテ」の関係性について、以下の著作に甚大な示唆を受けている。（伊達 2010）
- 3 クリステヴァは前著『詩的言語の革命』の冒頭ですでに『アンチ・オイディプス』について言及している（Kristeva 1974：15）。また、コジューヴのヘーゲル講義を原点として『アンチ・オイディプス』にまで連なる現代フランスの思想史については以下の著作が参考になる。本稿で言及するラカン、バタイユ、メルロ＝ポンティはみな彼の聴講生である。（Descombes 1979）
- 4 クリステヴァは「無意識的なもの *inconscient*」というフロイト由来の用語を採用せず、『ティマイオス』のプラトン由来の「コーラ（場） *chora*」という用語を、「前・対象的な」空間、受容体を指し示すものとして提唱している。プラトンは「常にあるもの」（理性対象）の模倣について、「生成するもの」、「生成するものが、それの中で生成するところの当のもの」、「生成するものが、それに似せられて生じるそのものもの」（モデル）の三つを設定し、「受け容れるものを母に、似せられるものものを父に、前二者の間のものを子になぞらえるのが適当」であるとティマイオスに語らせている。（プラトン 1975）
- 5 フランスにおけるオットーの『聖なるもの』の位置づけに関しては、バタイユと「社会学研究会」を組織したカイヨワが、「宗教心理」についてのオットーの成果を称えた上でデュルケム流に「宗教社会」を考察すると言っている点に注目されたい。（Caillois 1988）
- 6 クリステヴァにおける主体と意味生成の審理過程については『詩的言語の革命』の「意味生成の審理過程」および『ポリログ』の「審理過程にある主体」に詳しい。（Kristeva 1974）および（Kristeva 1977）
- 7 ここでの言語学、記号学の用語法および訳語の選択については以下の著作の訳業、とりわけ第Ⅱ部第2章「言語記号の本質」（擬音語への言及も含まれる）を参考にしている。（ソシュール 2007）
- 8 引用文についてクリステヴァがなぜこのような例を持ち出したかについて本文にはなんの説明もない。しかしながらフロイトが『精神分析学入門』の「症状形成の経路」でほぼ同じ内容の例を挙げていることから、こうした彼の記述を参考にしたのかもしれない。「むさぼるように母の乳房を吸ったその子どもも、数年後には母乳をもらうことに強い不快感を示し、教育の力でそれを押えようとしてもなかなか押えられません。この不快感は、母乳またはその代用飲料が薄皮でおおわれていますと、嫌悪感にまで高まります。この薄皮がかつてはあれほどまでに熱望した母の乳房への回想を呼び起こすのだということは、おそらく否定できないでしょう。これにはもちろん、離乳という外傷的に働く体験が介在しています。」（フロイト 1973：499）
- 9 「心因」によって身体症状が形成される主体のドラマについて、および「拒絶反応」によって生成される免疫学的自己のドラマについてはそれぞれ以下の著作を参照している。（ヴァイツゼッカー 1994）、（多田 1993）
- 10 「こうした他者〔私が私を同一化させる他者でもなければ私が体内化する他者でもないのだが、私に先行して私を所有し、しかもこうした所有によって私を存在させる〈他者〉〕の事実によって、唾棄すべきものを主体になるであろうものとその諸対象から分離している空間が自らを画定するのだとしたら、すなわち「原初の」とでも言えそうな抑圧が自我の登場、自我の諸対象、諸表象の登場の前に自らを作用させるということである。」（Kristeva 1980：18）
- 11 「神話が腐蝕し「宗教」が（科学を含むそのあらゆる合理主義的化身とともに）危機を迎えたのち西洋が到り着いた象徴的实践には、それが大衆的であると個人的であるとを問わずすべて必ず限界があります。今日セリヌを読むことは、したがって、彼が試みた象徴的实践による精神病の昇華（*sublimation de la psychose*）にいかなる限界があったかを問うことに他なりません。」（Kristeva 1982）
- 12 「ここではただ、導入の名目で、現代文学は、その多重な変奏において、そしてそれが無一主体性や非一対象性がそうであるところの不可能なものの、結局は可能な言語活動のように書かれるとき、事実上唾棄物の昇華を提案しているのだだけ言っておこう。それでこそ近代文学は、主体的かつ社会的な同一性のはざかいで、かつて聖なるものが果たしていた諸機能の身代わりをするのである。しかし聖別式なき、墮落した昇華が問われなければならない。」（Kristeva 1980：34）
- 13 「場合によっては、その死後にしか、唾棄物の作家は、廃物や屑や唾棄すべきものという自らの取り分

から免除されることはないのである。[……] 死は最後の瞬間に、現代文学がそれについて言うことで浪費すると自負する唾棄物から、私たちを保護するだろう。それは唾棄物に方をつける保護なのであり、だがきっと、文学的事実そのものから、邪魔になる、白熱した賭金にも方をつける保護なのだ。唾棄物は、聖なるものの身分に昇進させられ、その特性から切り落とされていると気づく。死はこうして私たちの現代的な宇宙において片づけをする。文学（から私たち）を純化しながら、死は私たちの脱宗教的な宗教を構成するのだ。」(Kristeva 1980 : 24)

- 14 「だがより一般的には、馬恐怖症は、名づけえないものから名づけえるものへと、あらゆる恐怖を圧縮する一つの神聖文字になる。古代的な諸恐怖から、身体の、通りの、動物的なものの、人びとの…であると同時に言語活動の習得に伴う諸恐怖へと。「馬を恐れる」という言表は、暗喩と幻覚の論理を持つ神聖文字なのである。彼は恐怖症の対象のシニフィアンによって、「馬」を、対象の欠如している欲動的な経済を指し示す。恐怖の、剥奪の、名もなき欲求不満の寄せ集めは、本来的に言えば名づけえないものなのだ。恐怖症の対象は、欲動の対象的でない諸状態の代わりにやって来て、しかも、受け入れられたりそれらの諸対象から逸らされた欲望の一部として欲動のあらゆる事件を背負い込む。」(Kristeva 1980 : 46)
- 15 「唾棄物—恐怖症、強迫、倒錯の四つ角—は同じ経済を分かち持つ。そこで自らに了解させる嫌悪はヒステリー的な転向の側面を持ちはしない。このことは、「悪い対象」によって超過させられながら、自らをそこから背けさせ、自らをそこから一掃し、それを吐き出す、自我の症状である。唾棄物において、叛乱は、存在におけるまるごと全てである。言語活動の存在において。象徴的なものを惹起し、忌避し、あるいは誘惑するがそれを産み出したりしないヒステリー症者とは反対に、唾棄物の主体は卓越して文化に生産的なのだ。その主体の症状は拒絶であり言語活動の再構築である。」(Kristeva 1980 : 57)
- 16 ラカンの言う分析家＝聖者はいつでも構造（象徴的な体系）に対して独立しているがゆえに「脱宗教的な宗教者」であるとも言えるかもしれない。このことは「無神論者としての聖者」について指摘するメルロ＝ポンティの以下の言葉とかなり接近しているように見える。(メルロ＝ポンティ 1966 : 237)
- 17 「高貴な人間と悲惨な人間を分離する社会の分断の行程はそれゆえ単純な行程ではない。人格的な唾棄物ととりわけ一つの階級という唾棄物は拘束を支持する。接触の禁忌は、それによって高貴な人びとが悲惨な人びとという唾棄物を公認するのだが、拘束の結果生じる変容に相次ぐ制裁でしかない。」(Kristeva 1980 : 219)
- 18 「人は肛門愛によって、肯定的な態度と否定的な態度がまとめ上げられたものの総体を表現するのは、命令的な排除行為が定義によって厳重に否定的であるときだ。この行為は、肛門的な振る舞いの平面上に正確に自らを見出し得るもので（それが排泄物の排除に適用されるときには）、この振る舞いを基礎的に構成するもののまさに一つでしかない。」(Kristeva 1980 : 220)
- 19 「排泄物が腸内に長いこと引き止められているとき、それらはしかしながらどんな肯定的な魅力のある対象でもない。それらは反対に排除の命令的な緊張において振る舞いを維持している。この態度の肯定的な価値は、排除欲求の（行為に対立することによる）圧力の下での維持から引き出される快楽の結果としてのみ生じるのだ。」(Kristeva 1980 : 221)
- 20 バタイユは引用文と同時期に書いた以下の論考（初出は 1933）において、デュルケムとフロイトを参照しながらファシズムの心理学的構造を分析をしている。(Bataille [1970]2009)
- 21 バタイユが精神分析関連のいかなる記述を利用して「肛門愛」を語っているか定かではないが、例えばフロイトの以下の指摘はバタイユの考察を検討する上で参考になるだろう。「乳児は排尿と排便にあたって快感を感じており、やがて催情的な粘膜部位をそれに応じて興奮させ、できるだけ大きい快楽を感じるように、その行為を調整しようと努めているのだ、と私どもは結論しております。[……] 彼は排泄物を自分の好きなところに出すことを許されず、他の人が決めたときに出さねばなりません。これらの快感の源泉を乳児に放棄させるため、排泄の機能に関係することすべてが卑猥なことであり、内密にしておくべきことであると言ひ聞かせるのです。ここではじめて、乳児は快感を社会的品格とひきかえにしなければならなくなります。」(フロイト 1973 : 429)
- 22 このバタイユの指摘は、まさにヴィクトル・ユゴーの『レ・ミゼラブル』などの文学作品を対象にしながら、19 世紀のパリにおいて「貧困階級」がいかにして「悲惨な階級」へと社会的な位置づけ、意味づけを変容させていくかを丹念に追ったルイ・シュヴァリエの労作である『労働者階級と危険な階級』と、物質的な拘束に基づく社会的な失墜という論点において見解が一致しているように見える。(Chevalier 1958)

第三章 心理学化する身体

第一節 神経症と悪魔憑き

宗教的なものの合理化

本節では、近代以前の「悪魔憑き」を「神経症」として診断したフランスの神経病学者ジャン＝マルタン・シャルコー(1825~1893)の所論を手掛かりに、宗教的なものとして捉えられてきたある現象を科学的な説明によって合理化することで、そのような合理化を動機づけている宗教的なものを放逐することができるのかを考察する。詳細については後述になるのだが、次章以降でフランス初のホラー専門劇場であるグラン・ギニョルの戯曲テキストを分析するために、その前段階として劇場が興行を開始した19世紀末のパリにおける精神医学の知見を概観しておくことがどうしても必要なのである。

ところで、『無意識の発見』の著者であるアンリ・エレンベルガーは、「悪魔憑きはヒステリーの一型にすぎない」というシャルコーの提言は科学的な精神医学が成立するための試金石となったと指摘している(エレンベルガー 1980)。それまで「悪魔の憑依」に見えてきたものが実は突発的な「ヒステリーの発作」であるというこの提言によって、彼は心因性の身体疾患という病因論の先駆者と言われることになる。しかしながら、「悪魔憑き」を「神経症」として説明したからといって宗教的なものを実際に放逐することができるのだろうか。「悪魔憑き」を心理現象として取り扱う後世の精神科医と身体症状として取り扱う神経病学者シャルコーの間には、この点において、宗教と科学をめぐる認識に無視することのできない溝があるように見える。

ここでの狙いは、宗教的な現象を科学的な説明によって合理化することの根拠について、「悪魔憑き」と「神経症」の場合を通して探究することである¹⁾。こうした現象を科学的な知見によって説明し直そうとする合理化の欲望は、それが宗教的なものであると認識することを基礎づけている宗教性によって支えられているはずだからである。合理化の目的が、最終的にこうした宗教性の除去を達成することであるとするならば、それは同時に、その合理化の欲望を起動している原初的な動機づけそのものを棄却することになるのではないだろうか。

ところで、先に触れたように、科学的な精神医学が誕生する以前の「悪魔憑き」の合理化の歴史的文脈については、エレンベルガーが『無意識の発見』で詳細に報告している。彼によれば、今で言う精神医学の遠祖は「未開民族の呪医」であり、それがのちになってキリスト教化された社会における「悪魔憑き」と「悪魔祓い」の母胎になっている。精神医学の前史では、「悪魔祓い師」ガスナーと「磁気術師」メスメルにおける、いわば宗教と科学の対立を経て、先ほど引用した19世紀の神経病学者シャルコーの有名な提言に至るのである(エレンベルガー 1980)。

また、シャルコーの許に留学していた経験を持ち、生涯その学恩を忘れなかった、精神分析の創始者ジークムント・フロイトは、『十七世紀のある悪魔神経症』(1923)という論文でシャルコーについて言及している。彼は、美術史上で観察することのできる「悪魔の憑依」

を「ヒステリーの発作」として診断したシャルコーの業績を高く評価していた。その上で、「悪魔という外的世界の存在」をヒステリー者の「心のうちなるもの」へと心理学化し、心因性の身体疾患というヒステリーの病因論を展開するのである(Freud 269-270 : 1923)。ところで、ヒステリー者の身体症状を対象とするシャルコーの診断と、心理現象を対象とするフロイトの診断は、果たして一致していると言えるのであろうか。フロイトは、啓蒙精神に満ち溢れ、悪魔への迷信の打破に執念を燃やしていた。もちろんフロイトだけではなく、フランスにおける実験心理学の祖とされるアルフレッド・ビネや、解離の症例などを中心に卓抜した臨床記録を残したピエール・ジャネも、シャルコーのサルペトリエールで学び、そこでの実証精神の恩恵を被った人びとである。このことを念頭に置きながら、当時「科学の申し子」と呼ばれていたシャルコーの所論を検討することによって、科学的な精神医学の起源には宗教性への問い直しが不可避であったことを検討する。

それでは以下において、「悪魔憑き」を「神経症」と診断したシャルコーの原文に即して、宗教現象を合理化する過程を見てみることにしよう。

『火曜講義』における悪魔憑きへの言及

シャルコーは、彼が勤めるサルペトリエール病院で、「火曜講義」と呼ばれる有名な公開講義を行っていた²。今日この臨床講義をとりわけ悪名高いものになっているのがシャルコー自身による催眠術の実践であり、彼はこれをヒステリーを治療するための手段として強く推し進めていた。彼がそこで行っていたことを簡潔に言えば、ヒステリー性の癲癇や拘縮の患者は、器質因の患者とは異なり、催眠状態の間にはそうした症状が発生しない場合がある。そこでヒステリー者に対して、敢えて催眠術によって人為的に同じ状態に陥らせることによって、そうした症状を徐々に寛解させようとする試みである。

また、観衆の中には作家や記者だけでなく、役者や娼婦といった種類の人びとまでいたということなので、シャルコーの講義に対する公衆の関心の高さと多分に芝居的な実践の様子が窺い知れる³。彼らはまるで芝居見物にでも行くかのようにシャルコーの火曜講義を聴きにサルペトリエールに出かけた。次章以降で取り扱う内容になるのだが、シャルコーの公開講義は、フランス初のホラー専門劇場であるグラン・ギニョルの舞台上でパロディ化され、「治癒できない医療行為」として戯曲のネタにされることになる。

このようにしてシャルコーは、病因に器質的なものがなくとも、ヒステリー的なものによって類似の疾患が生じうることを、患者を実験台にして公開講義という形で証明しようとした。それまで明確な診断基準もないままにサルペトリエールに収容されてきた一群の精神異常者を、彼は器質因とヒステリー因という対立するカテゴリーを設けることで分類しようとしたのである。先に触れたエレンベルガーの指摘を顧慮するとすれば、おそらくこの辺りが神経病学と精神医学の分水線となるだろう。シャルコーの関心はあくまで症状の神経病学的なメカニズムを明らかにして、身体に働きかけることでその改善することにあつた⁴。そのため、自己暗示による治癒効果などに注目していたとしても、彼にとってヒステリー因と心因との間に明確な区別があるのは当然のことと言える。しかしながら、本節の関心に戻して言えば、シャルコーによるヒステリー因の設定によってそれ以前まで「悪魔憑き」と呼ばれてきたものが「ヒステリー性の精神疾患」と病理化することこそが問題なのである。

ここではまず、シャルコーが 1888 年 2 月 7 日に行った「ヒステリー性癲癇」の講義のときに、悪魔憑きに言及している場面を参照する。

ヒステリー性癲癇はフランスにしか存在しないようだし、まさに私だけが言えることなのだと、人は時にそう言っています、まるで私が自分の意思で権力によってそれを捏造しているかのようにサルペトリエールにしか存在しないようだと。自分の気まぐれと幻想のままに、私がこうして病気を創造することができるとしたら本当に驚嘆すべきことでしょう。しかし実を言うと、私はまったくそれこそ写真家でしかありません。私は自分が見るものを記述しますし、こうした事柄が起こるのがサルペトリエールだけではないと示すのは私にとってかなり容易いことなのです。まず、中世の悪魔憑きの物語にそうしたものがたくさんあります。リシェ氏がその本の中で私たちに示しているのは、15 世紀にそれは今日とまったく同様であったということです。(Charcot 1887: 178)

引用文の前半で、シャルコーは彼の火曜講義への批判を皮肉めいた調子で紹介している。これには、シャルコー率いるサルペトリエール学派とベルネーム率いるナンシー学派とのヒステリーに関する神経病学説の対立が背景にある。当時、シャルコーの公開講義において生じるヒステリー症状は術士自身の暗示によるもの以外のなにものでもなく、その意味で、サルペトリエールだけにしかそのような疾患は存在しないし、治療については迫試もできないと批判されていた。引用文の後半でシャルコーはそのことについて二通りの弁明をしている。一つ目としては、サルペトリエールに収容されている患者を客観的に観察し記述することによって、科学的な根拠に基づいて病気を分類し診断することこそが彼の役割であり、その仕事は写真家の仕事と類比的なものだと言っている。二つ目としては、ヒステリー性癲癇という疾患はシャルコーが捏造したものではなく、中世に悪魔憑きと言い習わされてきた身体症状を最新の神経病学説によって分類し説明し直したものであり、その症状は 15 世紀から存在してきたと言っている。見たものをあるがまま観察し記述するという写真家としての自負と、宗教的な迷信は合理的に説明することが可能であるとする科学者としての自負が垣間見えるこの場面は、神経病学者としての彼の態度を明確に表現していると言えるだろう。

ところでシャルコーは、1887 年に引用文中に言及のある、彼の弟子ポール・リシェとの共著で『芸術における悪魔憑き』を出版している。悪魔憑きはヒステリーの一型であると提言したこの本については後述するが、ここではまずシャルコーが一般大衆と患者を前にした臨床講義においてこうした言葉遣いで巧みにヒステリーと悪魔憑きを結びつけていたという事実を確認しておこう。

悪魔憑きとヒステリー

シャルコーは、ポール・リシェとの共著『芸術における悪魔憑き』(1887)の「序文」において、これまで西洋美術史上に描かれ続けてきた「悪魔憑き」は、実際は「ヒステリー性神経症」であったことを高らかに宣言している。

この語「ヒステリー」はこれから通常の言葉遣いに入り込まなければならない、それ

が感覚のある任意の病的な興奮を必然的に仄めかすように見えた諸現象にしか適用されなかったとすると、まさににその傷つき易さを興奮させてしまうのだ。ただその上で私たちは、ヒステリー性神経症の外的な突発が芸術において占めてきた場所を示そうというのである、そのときその突発は、病気としてではなく、悪魔の出現と悪魔の悪巧みによる魂の倒錯として見なされていた。(Charcot / Richer 1887 : XV)

ここでのシャルコーの指摘を補足するならば、彼は「ヒステリー」が「女性特有の疾患という観念」と結びつけられた名称であることに遺憾の意を表明した上で、科学がこの名称に要求する正確な意味は、その語源である「子宮」と無関係であることを指摘している。つまり、シャルコーはこの引用文において、神経病学用語としての「ヒステリー」の確立を目指しており、そうすることで「ヒステリー」という単語にまとりついた偏見を除去し、科学的な概念として捉え直そうとしていることがわかる。その上、彼にとって科学的な概念として捉え直すということは、神経症としてのヒステリーの突発的な発作を悪魔の仕業であると見なす旧弊な偏見を打破することでもあるという点が、私たちの問題関心において特に重要である⁵。

また、シャルコーによれば、絵画作品によって描かれてきたような「悪魔憑き」の表象は、いつの時代も変わらない描かれ方をしている。

悪魔憑きについてのもっとも古い表象において、それらは近代という時代から五、六世紀の彼方に遡らなくても、憑依はまったく型通りのやり方で描き出されている。被憑依者は、その顔つきにおいても、その態度においても、特徴的なものはなにもない。その犠牲者の身体から離れるときの目に見える形での悪魔の出現は、悪魔祓いの場面に遭遇することを許す唯一の徴候である。(Charcot / Richer 1887 : XIX)

シャルコーにとって、一群の絵画作品が定型的な表現様式を持っていることこそ、それがヒステリーという同一の症状を絵描きが観察してきたことの証明である。そのため神経病学の大家でありヒステリーの臨床家でもある彼の経験をもってすれば、これまで「悪魔憑き」と見なされてきた絵画作品は、その徴候的な細部を観察することで、「ヒステリー」の突発的な発作の場面を描いたものであるという診断を下すことができるという。

さらにシャルコーは、憑依を主題とする芸術作品を聖者と関係づけた上で、悪魔憑きを悪魔祓いする聖者をヒステリー者を治療する神経科医になぞらえている。

庶民的で宗教的な版画はかなりたくさんの憑依の場面を私たちに遺している。キリスト教的なしきたりに即して、聖者を称えるために、人は、その聖性を決定づけた人生の境遇の一つにおいて彼らを表象する習慣を持っていた。その上でこうした境遇はまったく特別な崇拝の理由になった。このために、聖者は、その人生の間、私たちを忙殺する病者に対するその力で注目されていたのだが、悪魔憑きを悪魔祓いするところを習慣的に描き出された。(Charcot / Richer 1887 : XX) ⁶

ところで、こうしたシャルコーの指摘は、冒頭で紹介したエレンベルガーの所見とどこ

か呼応するところがないだろうか。『無意識の発見』での指摘をパラフレーズするならば、「未開民族の呪医」からキリスト教化した社会における「悪魔祓い師」を経て、近代的な精神科医へと至る治療者の系譜の中において、シャルコーは、「悪魔憑き」を「ヒステリー性神経症」とであると指摘した最初の人に違いない。もちろん、精神医学史上「悪魔憑き」を「精神疾患の患者」とであると指摘したのはシャルコーだけではないだろう。「道徳的治療」の理論と実践によってフランス精神医学史に偉大な足跡を残すフィリップ・ピネルその人が、すでにして「悪魔憑き *démoniaque*」は精神疾患であろうという示唆をしているからだ (Pinel 1809 : 554-555)。ただ、精神疾患の分類や治療法が確立していない時代において、ピネルのこうした発言は、「悪魔憑き」という現象にまわりつく宗教性の除去という点ではまだ素朴なものに留まっているように見える。治療者であるよりもむしろ観察者であることを優先したシャルコーは、「ヒステリー」のデータの収集と分類に明け暮れ、最終的に、神経症の突発的な発作である「ヒステリー」という現象にはなんら宗教的な要素などなく、それはあくまで科学的な精神医学による観察の対象であると宣言するに至るという点で、ピネルとの差異が際立っているということを確認しておく必要があるだろう⁷。

信仰による治癒における精神と身体

以上見てきたように、確かにシャルコーは、自らの臨床経験に依拠しながら「悪魔憑き」は「ヒステリー性神経症」とであると宣言している。先に述べた通り、そこには観察可能なあらゆるものが科学の対象となるのだから、彼の時代においてさえまだ超自然的な解釈がなされている「悪魔憑き」もいつか科学によって解明される日が来るはずだという科学者としての自負が垣間見える。それでは、彼の宗教的なものに対する態度をより明確に把握するために、ここからは診断の側面ではなく、治療の側面へと主題を移行してみることにしよう。

シャルコーは、例えばルルドの泉に来ている巡礼者に生じる「信仰による治癒 *faith-healing*」という奇跡的な現象がどのようにして起こるのかについて、最晩年に書かれた『治癒する信仰』(1892)という論文で解説している⁸。彼はまず、「信仰による治癒」の特徴として以下の二点を指摘している。

いわゆる奇跡的な事実は病者の精神の特別なあり様によって生み出される。今日人が言うような、信頼感、信憑性、被暗示性が、「信仰による治癒」を構成しており、その実行は不安定な秩序による。(Charcot 1892 : 112)

「信仰による治癒」の領域は限定されている。その効果を生じさせるために、その治癒が、精神が身体に対して所有する力強さ以外のどんな介入も要請しない場合にそれは向けられなければならない。その限界は、どんな介入もそれを越えさせる余地などない、というのも私たちは自然の法則に抗ってできることなどないからである。(「信仰による治癒」は切断された手足を再生させない。)(Charcot 1892 : 112)

シャルコーによれば、「信仰による治癒」という現象は、「病者の精神の特別なあり様によって生み出される」ものであり、その決定論は「精神」によって秩序立てられ、身体に

よって限界づけられているという。言い換えると、「信仰による治癒」においては外的な影響によるものであれ内発的なものであれ、例えば「暗示」に代表されるような、精神による身体の支配が起こることによって望み通りの効果が生じ、その結果として奇跡的な治癒が現実のものとなる。しかしながらそれは自然治癒力の奇跡的な発現以上のものではなく、例えば切断された手足が再生するといった非現実的な事態は起こりえないということになる。

さらにシャルコーは、当時最新の神経病学の成果によって「ヒステリー性」痙攣や麻痺が証明されたことを受けて、これまで奇跡と見なされてきた治癒は、これから自然の法則に基づいた科学の対象となると言っている。

痙攣のおよび麻痺の多かれ少なかれ突然の治癒は、かつて、もっとも良質な療法上の奇跡として見なされていた。科学がこうした現象は、いわば器質因のものでなく、純粹に力動的な、ヒステリー因のものであることを証明してきたので、奇跡的な治癒は同様の事柄に関してはもはや存在しないだろう。(Charcot 1892 : 113)

シャルコーがここで目指していることは、科学的な説明による奇跡的な治癒の脱神秘化とでも呼べるものである。先に言及した内容と関連づけるとすれば、彼は科学的な知見に基づいた観察と分類によって「悪魔憑き」の原因が解明できたように、「信仰による治癒」の原因が解明できることを自負しているのである。

そしてまたシャルコーは、いわゆる聖域においてなぜ「信仰による治癒」のような現象が発生し易いかを以下のように説明している。

財産に恵まれない人びとは自分たちが聖地にたどり着けるように施しを懇願しながら苦行する。裕福な人びとは自らを恵み深い神聖性にするために貧乏な人びとと向かい合って気前が良くなる。こうした条件において、心の状態は体の状態を間もなく支配する。くたびれさせる道のりによって疲弊した身体で、病者たちは、飛び抜けて暗示された精神で聖域に到着する。(Charcot 1892 : 115)

こうした引用文の内容は、『火曜講義』などにおいてシャルコーが実演していた「暗示」による「ヒステリー」の治療実践と併せて考える必要があるだろう。彼がここで指摘しているように、例えば「暗示」に代表されるような、精神による身体の支配によってお望みの効果が生じ、奇跡的な治癒が現実のものになるとすれば、彼が催眠術を用いて人為的に実現しようとしていた治療と、巡礼などによって生じる「信仰による治癒」は、実は同じ論理に基づいていることになる。

しかし、とりわけ聖域と言われるような場所においてこうした現象が特に生じ易い理由について、シャルコーは、まずそうした場所についての詳細な情報が予め病者を励ましており、さらに「奇跡的な治癒の可能性に対する信念を奮起させること」によって、それが成し遂げられるべき巡礼という「固定観念」になることによるのだと説明する。なぜなら、ヒステリー者はそもそも暗示されやすい性質であるがためにヒステリーに罹っているのであり、「信仰による治癒」はこの暗示されやすい精神が身体に影響を及ぼすことで生じるか

からこそ、ヒステリー性の疾患がなによりもこうした奇跡的な治癒にとって好都合なのである。

要約すると、それが実行される術を見出すためには、「信仰による治癒」にとって特別な主体、特別な病者、精神が身体に対して所有する影響の管轄となっている人びとが必要であると私は信じている。ヒステリー者は「信仰による治癒」の発展に抜きん出て好都合な心の状態を提示する、というのも彼らは暗示されやすさの筆頭であるからだ、暗示が外的な影響によって実行されるにせよ、とりわけ彼らが自己暗示のかなり力強い諸要素を自分たち自身で汲んでいるにせよ。男性であれ女性であれ、こうした個人において、身体に対する精神の影響は病気の治療を生じさせるのにかなり効果的である。人はちょっと前までまだそこにいたのだが、そうした病気の本当の性質についての無知が不治のものとして見なすことになっていた。筋萎縮、浮腫、潰瘍を伴う腫瘍といった、人が十分に知り始めているヒステリー因の障害の事実とはそのようなものである。(Charcot 1892 : 122)

シャルコーによって例示されているのが「筋萎縮、浮腫、潰瘍を伴う腫瘍」といった目に見える身体症状である点が重要である。これまでの内容をまとめて彼の理路を辿れば、「ヒステリー性神経症」における心因性の身体疾患という病因論が、そのまま「信仰による治癒」発生の根拠としても採用されている。彼によれば、人間は精神によって身体を支配されているため、物理的な自然の法則に制限されつつも、精神にかかっている暗示は身体に目に見える影響を及ぼすのである。そうだとすると、前項で見た「悪魔憑き」のような現象についても、こうした「信仰による治癒」のような現象についても、どちらにせよ暗示という精神の作用の結果となのである。とはいえ、これらはあくまで観察可能な科学的な現象である以上、シャルコーにとって、病因論としての「悪魔」の排除と治療効果としての「信仰」の承認は並立こそすれ矛盾することはない。

悪魔憑きと信仰による治癒

このように、シャルコーは「悪魔憑き」のときに使用していた「ヒステリー」の論理を「信仰による治癒」にもそのまま適用している。彼によれば、身体に対する精神の優位のため、観察可能な身体現象としての「憑依」も「治癒」もともに暗示にかかりやすくなった精神が影響を及ぼした結果であり、どちらも自然の法則に基づいて生じる科学的な現象である。ここで注目すべきは、シャルコーにおいて病因論としての「悪魔」の否定と治療法としての「信仰」の承認は矛盾せず並立しうることであろう。科学の名の下に身体症状の観察と分類によって自らの神経病学の体系を築き上げたシャルコーにとって、こうした目に見えない精神こそが目に見える自然現象の世界を支えているのであって、これは心因性の身体疾患という病因論の提示であるにも関わらず、今日で言うところのいわゆる心理学的還元のような説明と同型ではないのである⁹。

科学の名の下に身体症状を観察し分類することで病気を診断するシャルコーの神経病学には以下のような特徴がある。

①そもそもこうした身体症状は自然の法則に基づく限りにおいてのみ現象している。

②まだ病因が解明されていない身体症状もそれが身体症状である限りにおいてこれからの科学の対象である。

③そのため「悪魔」や「信仰」が精神に与える影響によって結果として生じる身体症状が規定されているとしても、それは観察可能な疾病分類と矛盾するわけではない。

これをまた、「悪魔憑き」と「信仰による治癒」の構造が相似的であることを確認するために、敢えて図式化するならば以下になるだろう。

「悪魔憑き」＝「悪魔」（暗示による精神の作用）＋「憑依」（観察可能な身体症状）

「信仰による治癒」＝「信仰」（暗示による精神の作用）＋「治癒」（観察可能な身体症状）

このように、身体症状の観察と分類によって病因を解明し治療を推進するシャルコーにとって、目に見えない精神は目に見える世界を支える自然現象の「真理」のようなものになるのではないだろうか¹⁰。シャルコーの神経病学は、当時においては「悪魔」や「信仰」が原因であるとされているような現象も、いつか科学の知に基づくより精緻で詳細な観察と分類の成果によって、その病因を解明できるという期待を前提にしている。

現在より先、私たちは、「信仰による治癒」にまずもって貢献している超自然的なもののような領域においてなにもかも知るなどと言えるだろうか、そして誰が、科学的な獲得物の影響下でそうしたものの境界線が狭くなるのを常日頃から見ているというのだろうか？まったくもってあり得ない。いつも探究しているとしても、待つ術を知らなければならない。私は今日「天と地にはより多くのものがある 我らの哲学に夢みられたものよりも」ということを認識すべき先頭にいる。(Charcot 1892 : 122)

以上の内容を要約すれば、シャルコーはいつでも観察可能な自然現象についてのみ語っているのであって、その意味で「悪魔」や「信仰」を無知蒙昧な啓蒙の対象として、いわゆるアレルギー的に何もかも排除しているわけではない。「精神」と「身体」を結びつけることで「無意識の発見」に先鞭をつけ、後世における「厳密なる」心理学の成立に多大な貢献をしたシャルコーは、身体に対する働きかけによって治療する可能性を模索していた。私たちは、彼がサルペトリエール病院で「ヒステリー」の観察と分類に明け暮れる中で、宗教的なものに対しては、このように一定の譲歩とでも呼ぶべき態度を示していたということを知る必要があるだろう。

第二節 ヒステリー者の誠実さ

無意識の発見の時代

本節では、演戯において役者の誠実さはヒステリー者の誠実さに劣るという演劇の心理学を展開したフランスの心理学者アルフレッド・ピネ(1857~1911)の所論を手掛かりに、演じる者の感受性に演戯の本当らしさを還元し、そうすることで無意識的な身体の優位性を

主張する彼の心理学的な説明の根拠について考察する。ビネは、『役者についての逆説』でディドロが提示した命題、「感受性の絶対的な欠如が崇高な俳優を準備する」に真っ向から対立する形で、演じているという意識を持たないヒステリー者や暗示にかけられた者の方が演劇においてはより誠実であると断言している。もちろん、ここでの関心は、心理学者ビネの意見と劇作家であり啓蒙思想家でもあるディドロの意見を比較して演劇論としてはどちらがより妥当性を持つかを検討することではない。そうではなく、身体における表象の本当らしさを演じる者の内面的な誠実さで評価するビネの理路を辿り直すことによって、無意識的なものの中にこそ真正さを見出そうとする心理学化の欲望について考察するのがここでの狙いである。

ビネは、フランスにおける実験心理学の先駆者としてソルボンヌ大学の研究機関である生理心理学研究所の所長を務めた人物である¹¹。彼は、前節で言及したフランス神経病学の泰斗ジャン＝マルタン・シャルコーの許でキャリアを積んだ。精神医学史上では、心理学者であり精神科医でもあるピエール・ジャネ(1859~1947)とともに、二重人格症例に基づいて「無意識の発見」に貢献したとされる(オックマン 2007: 67-68)。さらに本論の主題であるホラー演劇との関連で言えば、次章以降で取り扱うフランス初のホラー専門劇場であるグラン・ギニョルに劇作家として参加するという心理学者には特異な経歴を持ち合わせてもいる。

ところで両者を比較するならば、シャルコーが「悪魔憑き」を「神経症」だと診断することで宗教現象の脱神秘化を目論んだのと同様に、ビネはヒステリー者の身体表象の誠実さを主張することで役者の演劇の脱神秘化を目論んだのだと言えるだろう。換言すれば、神経病学者シャルコーが「悪魔の憑依」というものを科学の対象としようとしたように、心理学者ビネは「崇高な演劇」というものを科学の対象にしようとしたのである。

ビネは、彼の主著である『人格の変容』において、観察と記述に基づいた実験心理学の立場から形而上学を批判している。

心理学が、文学と弁論術から分離して、実証科学になるに至って以来、十分に観察された細かい事実にとりわけ重要性を認めていて、輝かしい理論などは次の間に追いついていない。(Binet 1912: 312)

このようにしてビネは、形而上学は幻想であり、理論や体系ばかりでは科学的でないと糾弾する。例えばシャルコーの場合において見たように、観察と記述に基づく実証科学の精神が、ヒステリー者を催眠術の実験台にし、公衆の見世物にすることを可能にしたりもする。だが、ここで重要なのは、ある任意の現象の実体を観察可能なものとする客観化の欲望の出所である。ビネによれば、演じているということに意識的である以上役者の振る舞いは誠実に欠け本当らしくない。ヒステリー者や暗示にかけられた者の振る舞いは、たとえそれが虚構の思い込みであっても、つまり詐病や催眠術師の命令によるものであっても、無意識的であるがゆえに誠実かつ真正なのである。

ところで、大衆演劇が全盛を極め、「聖なる怪物」と呼ばれる偉大な役者たちが活躍していたベル・エポックのパリで、わざわざ演劇を興醒めさせようとする心理学者の意図とは、いったいいかなるものであろうか。それでは以下において、ディドロの演劇論批判の根拠

を考察することによって、ビネが身体表象をどのように心理学化しているか、その過程を見てみることにしよう。

ディドロの逆説

ビネは、『ディドロの逆説についての考察』において、ディドロの演劇論の命題を最初に提示した上で、五つの議論に分けて批判を展開している。ビネの指摘するディドロの命題は以下の通りである¹²。

ディドロは、偉大な俳優は感じやすくてはならないと言い張る。言い換えれば、俳優は自分が表現する感動など覚えてはならない。「極端な感受性が俳優たちを凡庸にします。感受性の絶対的な欠如が崇高な俳優を準備するのです。」(Binet 1896 : 215)

ビネによれば、人間としての感受性と俳優としての崇高さは反比例するというこの提言が「ディドロの逆説」である。そしてまず、一つ目の議論を以下のように提示する¹³。

第一の議論 — 人は随意に感動を繰り返すことはできない、とディドロは主張する。感動は使い果たされる。彼はそれで次の例をあげる。生き生きとした感動に打ちのめされて、人は大きな効果を生み出す物語を作ることができる。ただ、たとえ、物語の終りに、新しい人物が突如来てそれで好奇心を満たさなければならぬとしても、人はもはやそうすることができず、魂は使い果たされている。人は感受性も、熱意も、涙も留めることはない。(Binet 1896 : 216)

ビネが指摘するディドロの議論を敷衍するならば、俳優が舞台上で、登場人物としてではなく毎回自分自身として感動していたら、その役柄を何度も続けて演じることなどできないということである。次にビネは、二つ目の議論を以下のように提示する。

第二の議論 — 「何歳で人は偉大な役者になるのでしょうか？その歳になっても才気煥発で、血潮は血管の中で煮えたぎり、もっとも軽いショックでも肚の底で変調をきたし、もっとも小さな火花で精神が燃え立つとでもいうのでしょうか？私にはそう思えません。自然が役者として標つける人は、長い経験が獲得されたときにしかその技芸において卓越することはありません、それは情熱の血気が落ち込んだとき、頭が落ち着いて魂が抑えられているときなのです。」(Binet 1896 : 216)

ここでのビネの引用において、ディドロは、役者は長年の研鑽によってその技芸を洗練させて大物になると指摘している。このことは、裏を返すと、冷静に演じることができず感受性にものを言わせるような経験の浅い役者は未熟な演戯しかできない、ということであろう。続いてビネは、三つ目の議論を以下のように提示する¹⁴。

第三の議論 — 俳優たちが彼らの表現する感動によってほとんど興奮していないと

いうことを実際に証明するために、ディドロは相当の数の観察を引用していて、私たちはそれを転写している。こうした観察は物珍しいが、わずかに正確さを欠いている。それらはむしろ逸話であり、おそらくきっと気ままに発明されたのだろう。文学者たちはそれほど子細に眺めたりしないのだ！（Binet 1896：216）

ここでビネが指摘しているディドロの議論によれば、俳優たちは自分が演じている登場人物の感動によって興奮したりしないというものである。これは、第一、第二の議論と同様に、舞台上で彼らがどれほど冷静であるかを例示している。さらにビネは、四つ目の議論を以下のように提示する¹⁵。（ちなみに原文に「第四の議論」は存在しない。）

第五の議論 — ディドロは冷血ととっさの機転の例をいくつか引用して、それがああるドラマチックな状況の真っ最中において俳優たちに特徴的であるとする。前記以上にここで、諸事象の信憑性について、同じような留保をしなければならない。（Binet 1896：219）

ここでビネは、俳優たちは舞台上において冷静であるがゆえに「とっさの機転」が利くというディドロの挙げる具体例をいくつか紹介している。そしてこの引用文の直後には、『役者についての逆説』のクライマックスとでもいうべき、モリエールの『恋人の喧嘩』を公演している舞台上のやりとりが再現されている。そしてビネは、最後の議論を以下のように提示する。

第六の議論 — ディドロの最後で最良のもので、彼の命題の根底を形成するものだが、それは、人は一度に二つのことはできないというものであり、俳優はその演戯を監視するように義務づけられ、ちょうどいいものにするために、その効果、その身振り、その叫び声を規制するように義務づけられ、彼が舞台の中にいることを覚えておくことを義務づけられ、その役どころを思い返すために記憶する努力をするように義務づけられているためだとされている。こうした批評の仕事はすべて誠実な感動とは相容れない。誠実に感動するとき、大きな不幸を学ぶとき、俳優が舞台の中でするように、人はきちんと椅子に倒れ込むがままにすることができる、だが人は倒れ込みながらその態度を監視したりしないし、それを表現力に富む調和のとれたものにしようとしたりしない。人はまるごとぜんぶその苦痛のものになっている。（Binet 1896：219-220）

ビネによれば、ディドロの命題の根底にあるのは「人は一度に二つのことはできない」という確信である。これを言い換えると、舞台上で自分自身の演戯を意識的に抑制し調整するという批評の仕事に従事する俳優において、自分の演じる登場人物と一体化してその誠実な感動に身を委ねるなどということは両立しないのである。ディドロに従えば、俳優自身は演じることに意識を集中しているのだから、舞台上の演者の振る舞いは感動していない俳優の意識が演じている、感動している登場人物の身体的な所作だということになる。

ビネによるディドロへの批判はこの点に集中する。ビネは、例えば日常生活において不幸な出来事が起きたときに、人は俳優が意識的にする批評の仕事に従事せずとも、舞台上の登場人物のように誠実な感動に身を委ね、椅子にきちんと倒れ込むことができるという。苦痛以外のなにものでもないその人は、もちろん他者の目を意識してそのように振る舞うわけではなく、意識せずにそのように振る舞っているのである。

このようにしてビネは、常日頃から無意識的な身体表象があり得るという見解を前提に、俳優の意識がいつでも彼自身の振る舞いを監視していなければ崇高な演戯などできないとするディドロの意見に反対するのである。冒頭でも触れておいた通り、ビネの指摘の背後には、無意識的である方が演戯は誠実であり真正であるという臆見がそもそも潜んでおり、しかもその方が演戯として優位性を持つという根拠のない確信に裏打ちされているように見える。つまり、ここで言う演戯の崇高さには当然配慮されるべき美学的な視点が完全に欠落しているのである。演劇が観客を前にした舞台芸術であることを鑑みれば、公演全体の統一性や出来映えを問題にするのはまったく理に適ったことであり、そのために役者は意識的である方が良いというディドロの意見は至極真つ当なもののように見える。しかしながら、ビネに従えば、演戯の崇高さは批評的な営為によるものではなく、感動の誠実さに基礎づけられることになっている。

批評の仕事と冷静な感動

ビネは、『ディドロの逆説についての考察』において、ディドロの演劇論に対してだけでなく、文学史家であり思想家でもあるイポリット・テーヌの感性についての所見に対しても批判の矛先を向けている。ビネはテーヌの有名な著作である『知性論』から以下の記述を引用している。

「読者は、小デュマの新しい芝居を見るときに、自分自身を観察すること。一幕ごとに二十回も私たちは一、二分の完全な幻想を抱く。身振り、語調、ちょうどよく合った周囲に支えられて、私たちをそこまで連れ出してくれるような文句があるのだ。私たちは変調をきたすか陽気になって、座席から立ち上がろうとする。それから、いきなり、脚光の眺めが、舞台上の登場人物たち、他に付帯するものすべて、思い出、煽られた感情とともに、私たちを留まらせ所定の位置に保つのだ。絶え間なく解体され再生する、それが劇場の幻想である。観客の快楽はそうしたものから成り立っている…。彼は一分信じて、それから信じるのをやめて、それから再び信じ始めて、それからまた信じるのをやめる。それぞれの信仰の行為はある喪失によって始まり、それぞれの共感の奔出はある流産へと行き着く。それが一連の抑止された信念と緩和した感動を作る。人は順繰りと自分に言い聞かせる。“かわいそうな女、彼女はなんて不幸なんだ！”そしてほとんど直後に。“でもあれは女優だ、彼女は自分の役をかなりうまく演じているんだ！”」。

(Binet 1896 : 229)

テーヌによれば、劇場においては、観客として舞台上の登場人物に感情移入する意識と、批評家としてそれを演じているのは女優なのだと観察する意識とが、絶えず順繰りに入れ替わるものらしい。こうしたテーヌの記述に言及しながら、ビネはテーヌの意見を以下の

ように批判する¹⁶。

私たちが身を持って知るもの、それは複合的な、構成された感情であり、したがってそのために私たちは戯曲の情動に捉えられる、それが虚構だということもった意識を見張っているにも関わらず。そこでそれらは精神の有する二つの正反対の行為、敵対する二つの態度なのではない。すべては混ざり合い溶け合っていて、一度に、私たちの精神の中で、観客の情動、幻想の感情、俳優の演劇と戯曲の価値についての批評的な判断、さらにもっと他のことが十分にある。こうした心的な構成体はかなり複合的なものであり、私たち文明人の精神の中に見出せるのである。(Binet 1896 : 230)

ビネは、ディドロの所見に対しては舞台上の俳優の意識状態を分析の対象にして批判を展開していたのだが、テーヌの所見に対しては見物している観客の意識状態を分析の対象にして批判を展開している。しかもこの話題は、先に述べたディドロの確信、「人は一度に二つのことはできない」についての検討の延長線上にある。ビネによれば、テーヌの言う登場人物に感情移入する意識と俳優の演劇を観察する意識の他にも、観客の精神の中にはさまざまな意識が複合的に存在して心的な構成体が成立している。そして、観客の精神において、これらの意識は感情移入しているのか観察しているのかといったどちらか一方を選択するようなものではない。ある任意の意識状態というのは、精神という複合的な構成体において、潜在的に並立している多くの意識の中から表層に浮上した一つに過ぎないというのがビネの指摘である。さらに彼はこのことについて、催眠術が大人気を博していた時代は「諸主体の人格を変形して、それらに演ずるべき役を与えるのだという観念を人は概して持っていた」と指摘した上で、シャルル・リシェが紹介した、あるヒステリー女性の例を挙げている。

Ch・リシェはこうした技巧的な変形についての主導権を持っていた。ある女性は、一家の母なのだが、その暗示によって、将軍や、大司教や、バレリーナや、船員に変身させられた、しかも人が私たちに請け合うように、もっとも申し分のない役者でさえ到達できなかったであろうような完璧さでその役を果たしたというのである。こうした暗示にかかりやすい女性たちの有する優越性によって、大部分の人に知られていなかったのだが、言われてきたように、彼女らの誠実さが証明されてきた。(Binet 1896 : 230)

ここで、ビネが引用しているヒステリー者の一例にディドロの逆説を適用した場合どうなるのだろうか。リシェが紹介しているある女性は暗示にかかりやすい人であるらしい。彼女は催眠術によって、将軍や、大司教や、バレリーナや、船員に文字通り成り切るであろう。そして、ビネが言う演劇の完璧さを保証しているのは彼女の誠実さである。この女性は、現実とは異なる虚構の役柄を演じているのだという意識を持たずに、自分がその当人であると思い込むことによって、完璧にその役に成り切る。ディドロの指示していた崇高な俳優は、自分が俳優であり舞台上にいるのだという意識を冷静に保つことで虚構の役柄を演じ切る者であったことを思い返しておこう。つまりこの俳優は自分自身の演劇に自覚的なのである。それに引き替え、かのヒステリー女性は演劇に自覚的であるどころか、

演じているという意識を持たないという意味でそもそも演じてさえいない。虚構の役柄に当人として成り切っているというのである。

もちろん、催眠術によって変容させられた人格が実際に施術前の人格を完全に忘却しているのかという点には疑問の余地がある。被術者がどんなに催眠術師の言いなりになっているように見えたとしても、例えば殺人を犯したりしないというのはよく膾炙した小話ではないだろうか。こうした、意識化された水準における人格の変容そのものを基礎づけている身体的な制約についてはまだなにも語られていないのである。言うまでもなく、催眠術師が被術者をどこまで操作し得るのか、あるいはそのとき心理学的なメカニズムはどのようなものであるのかを問うことはここでの関心ではない。「私は誰を演じているのか」という表層の意識の水準で果たされる俳優の身体的な所作よりも、「私は誰か」という人格の水準で果たされるヒステリー者の身体的な所作の方が、より誠実でより真正であるとする心理学者の指摘の根拠を探ることがここでの目的である。ビネは、俳優の演戯の崇高さとヒステリー者の身体表象の誠実さについての議論を以下のように締め括っている。

俳優は信じることなく演じているのだなどと確言することはできない。[……] 俳優の芸術的な感動は存在するし、それはでっち上げたものではない。それはある人びとのところでは欠けているとしても、その一方で他の人びとのところでは発作へと帰着する。あるいは感動は誠実さの本質的な要素ではないのだろうか？要するに、私たちが考えられるのは、俳優と暗示にかけられた主体との間に、根本的な差異などなく、単に濃淡があるだけだということなのだ。(Binet 1896 : 231)

批評の仕事と誠実な感動を、ビネはある任意の人格における冷血な意識状態と感動している意識状態という濃淡の差なのだと結論づけている。言い換えれば、たとえ俳優であるとしても、楽屋に戻れば一人の人間である以上いつでも冷血であるわけではなく感動することもありうる。それはつまり、俳優が舞台上で登場人物として感動しているという観察可能な事実によって、そこではいつも誠実さに欠けている、実際は感動していないなどと断言することはできないということである。なぜなら、ビネにとってはこの誠実さが身体表象としての感動の本質的な要素であるからだ。このことから彼は、俳優と、ヒステリー者や暗示にかけられた者との間には根本的な差異などなく、あるのは感動の誠実さの濃淡だけであると指摘する。一方の極には誠実な感動というものにまったく欠ける人がいて、その人は批評の仕事十全にこなすことができる。もう一方の極にはこうした感動の行き過ぎによって精神障害の発作を起こす人がいて、その人は批評の仕事をしなげないものである。

ここではとりあえず、ビネのこうした意見に賛同するかしないかはさて措くことにして、そこには彼自身による心理学説の前提があるということに注目しておく。それでは次に、ビネの主張を根拠づけている彼の心理学説を見てみることにする。

内なる他者の言語活動

ビネは、彼の主著である『人格の変容』(1892)において、最新の病理学的事実の発見の結果、私たちが普段自明のこととしている「私」という人物の単一性は、実際はいくつか

の要素が統合した結果であるため、ばらばらになりうるということが証明されたと主張している。

私たちは長いこと、言語活動の慣習によって、法則のでっち上げによって、さらにまた内省の結果によって、各人物が不可分の単一性を構成しているとみなしてきた。現行の研究がこの重要な概念を根本から修正している。今日、自我の単一性が十分に現実的であるとしても、それはまったく異なった定義を受け入れなければならないと証明されているようである。それはいささかも単純な実体ではない。というのも、そうであったとしても、所与の条件において、任意の病人たちがいかにして、おそらく健常者の生活に属する現象を誇張しながら、いくつかの明確な人格を表明することができるのかを人は理解していないからだ。分割し合うものはいくつかの部分から形成されなければならない。一つの人格が二つや三つになり得るというのであれば、それは、その人格が構成されたものであり、集合体であり、いくつかの要素の結果であるという証拠である。成人であり健常である私たち人格の単一性はきちんと存在しているし、しかもその現実性を疑問視しようとする人など誰もいないだろう。しかし病理学的事実がそこにあり、それはこの単一性がそれを構成している要素の調整という点で探究されなければならないということを証明しているのである。(Binet 1912 : 321)

ここでビネは、古典心理学が問題にしてきた意識、人格、自我の単一性という考え方を修正するために、二重、および多重人格症例によって発見された、意識されていない人格の存在を論拠にしている。さらに彼は、ここから夢遊病者の例を取り上げ、夢遊病状態においてのみ出現することがある、いわゆる「別人格」に心理学的な根拠を与えようとする。

ある条件において、一つの人格は、その状態についていくらかの意識や記憶を保管しているのに、それらと縁を切って、その人格にとって見知らぬものだと見なすことがあり得るということなのだ。ピトル氏によって観察された夢遊病者は、当然のことだが、覚醒状態の出来事を思い起こす、だがそれらを自分のものとするのではない。彼女は見知らぬ人格についてそうするように覚醒人格のことを話し、それを他者と呼ぶ。覚醒状態において下意識的な人物の言語活動こそが、いずれにせよ夢遊病の人物であるに相違ない。その人物は三人称で通常の自我のことを話す、その自我をよく知っており、しかもその自我を他者と呼ぶ。(Binet 1912 : 321)

もう一度確認しておく、ビネによれば、自我という概念はあまりにも多種多様な心理現象を調整する単一性のことである。自我がこうした心理現象を統合する機能を果たすということは、ばらばらになっているいくつかの意識状態を、ある任意の人格へと連れ戻すということである。このことを踏まえた上でビネは、夢遊病者の症例はこうした単一性が絶対的なものではないことを明示しているのだという。

『人格の変容』において何度も強調されているように、夢遊病者の言語活動は普段意識されていない人格の言語活動である。覚醒状態において下意識的となっている人格によって夢遊病状態の自我が構成されており、この自我は通常の自我のあらゆる生活、あらゆる

思考を知っているということになる。このようにして、夢遊病者においては物理的に同一の個体の中で複数の人格が継続して共存しており、それらを統合する自我の不在によって、人格は断片化し分離しているのである。そのため、ある任意の人格（夢遊病状態の人格）は意識されていない人格（覚醒状態の人格）とは別の人格を構成しているため、その人物のことを「他者」と呼び、一群の心理現象が後者の人格に統合されている間はその活動を休止するのである。

それではビネが提示する概念の区別に従って、ヒステリー者と暗示された人物との関係、俳優と登場人物との関係を考えてみることにしよう。彼の指摘に即して、言語活動における人称の問題としてこれを取り出すとどうなるだろうか。シャルル・リシェが紹介した事例を参考にして、例えばあるヒステリー女性が覚醒状態で「私は母である」と言ったとする。このとき自我は母として話す主体であり、人称代名詞は一人称単数の「私」であり、意識されている人格は「母」ということになる。そして、演じているという意識がないことを条件にできると仮定して、この女性が被暗示状態で「私は船乗りである」と言ったとする。このときの自我は船乗りとして話す主体であるため、人称代名詞は一人称単数の「私」であるとしても、意識されている人格は「母」ではなく「船乗り」に交替したことになる。つまりこの女性において、覚醒状態の「母」を話す主体である「私」として認識している限り、被暗示状態における「船乗り」は「私」ではなく、別の人物、すなわち他者として認識することになるはずである。これは、夢遊病者の場合に覚醒状態の人物が夢遊病状態の人物を他者と呼ぶのと同様である。

さらにこのことをディドロの逆説に当て嵌めてみるとどうなるであろうか。例えばある俳優が、舞台上で「私は船乗りである」と言ったとする。このときの自我はいつでも俳優として話す主体であるため、この俳優の「私」にとって、意識されている人格が「船乗り」に交替することはありえない。覚醒状態の「私」は、「俳優」であることを意識的に維持しており、彼は「私は俳優である」という現実への確信に基づいて、「私は船乗りである」という虚構の発言をしていることになる。そのため覚醒状態の「私」である「俳優」にとって、舞台上の登場人物としての「私」である「船乗り」は他者ではなく、意識されている人格による演戯以外のなにものでもない。

そこでの俳優の言語活動を説明的に要約すれば、「私は船乗りである」という俳優の発言は、実際には「私は船乗りである（と言う登場人物を舞台上で演じている私は俳優である）」という含意を持つ一種の入れ子構造になっていると言えるだろう。そしてこうした構造に対する意識の高さこそが崇高な俳優を準備するというのがディドロの演劇論の骨子である。先に述べたように、ディドロは現実には俳優である「私」が登場人物の船乗りである「私」に感情移入してしまうと演劇は台無しになると厳しく戒めていた。そして、ディドロとは反対に、ビネは現実には俳優である「私」が登場人物として船乗りである「私」に感情移入することなしに、例えば感動しているといった身体表象を誠実な演戯として遂行できないと主張していたのである。

逆説的な人間の三つの類型

ところで、ここまでビネが指摘する人間の類型について述べてきたが、一見似たようなやり方で、『役者についての逆説』のディドロもまた人間の類型化をしていることを見逃す

わけにはいかない。ビネは、冷静な俳優と情熱的なヒステリー者とを比較して、両者の間には誠実な感動という点において濃淡の差異があるのみだと言っていた。彼は、どちらも人間としては同類であるという前提に立つため、そこで強調されているのは両者の連続性であると言えるだろう。そしてディドロもまた、彼の演劇論の末尾において、「自然の人」、「詩人の人」、「役者の人」という人間の三類型を提示している。ただ、ビネとは異なり、彼はその中で情熱的な詩人にも冷静な役者にもなれない自然の人である自分自身の凡庸さについて自虐的に語ることから、最終的にそこで強調されることになるのは三者の連続性ではなく断絶であると言えるかもしれない。

ディドロは彼の対話劇の最後の場面で、逆説を主張する第一の対話者（ディドロ自身）はこれまでの主張から見れば譲歩とも取れるような発言をしている。

—〔第二の対話者〕熟練した俳優が頭で演じるのを止めて、我を忘れるとしたら、心が彼を抱きすくめるとしたら、感受性に掴まえられて、彼がそれに身を委ねるとしたら、僕たちを酔わせることになるだろうね。—〔第一の対話者〕おそらく。—〔第二の対話者〕彼は僕たちを陶酔させてくれるだろうね。—〔第一の対話者〕あり得ないことではないさ、その俳優が弁舌の方式を逸脱しない、統一性を少しも失わないという条件でならね。そうでなければ、彼は気が狂ってしまったと君は声を上げるだろう……。そう、こういう仮定の下でなら、君は楽しいひと時を過ごせるだろう。それは認めるよ。でも君は素晴らしい役よりも素晴らしいひと時の方がいいのかい？もし君がそっちを選ぶとしても、僕は選ばないな。(Diderot [1830]1988 : 338-339)

このようにしてディドロは、俳優が登場人物に感情移入することで実現する演戯によって観客が陶酔する可能性を完全に否定しているわけではない。しかしそこには条件があり、俳優は自分の弁舌の方式を維持し、役に対する統一性を失ってはならない。さもなくば、観客にとって彼は気が狂っているように見えるという。この狂気というテーマについては後述することにしよう。第一の対話者は、観客を陶酔させるこの素晴らしいひと時のために演戯を台無しにするくらいなら、演劇全体の完成度に貢献するために素晴らしい役の方をこそ選択すべきだと主張するのである。

そこからさらに、第一の対話者は、人間には三つの類型がありその中でも俳優のような種類に属する人びとこそがもっとも偉大であると指摘する。

あのさ、自然の人、詩人の人、俳優の人っていう三つのモデルがあつてね。自然の人は詩人の人よりも偉大ではないし、この人も、すべての中でもっとも卓越している偉大な役者よりはずっと偉大ではないんだ。最後の人〔俳優の人〕は前のもの〔詩人の人〕の双肩に乗っていて、柳細工の大きなマネキンに自分を閉じ込める。彼はその靈魂だ。彼は、もはや自分のことをわかっていない詩人に対してさえも、脅かすようなやり方でこのマネキンを動かす。彼は、君が強くそう言ったように、僕たちを怖がらせる。子どもたちが、自分たちの小さな胴衣を頭の上で短く高くしておきながら、体を揺さぶって、彼らが作り出した幽霊のしわがれた陰気な声を最高に上手に真似して、お互いに怖がらせ合うみたいだね。でも、たまたま、人が心に刻んできた子どもたち

の遊びを君は見る事がなかったとしたら？頭から足まで隠しながら、醜悪な年寄りのお面をつけて向かって来る男の子を見る事がなかったとしたら？この仮面の下で、その子は怖気づいて逃げ出す小さな仲間たちを笑う。この男の子は俳優の象徴で、彼の仲間たちは観客の象徴なんだ。(Diderot [1830]1988 : 338-339)

まずここで注目すべきことは、ディドロが人間の三類型において、自然の人<詩人の人<俳優の人という序列を明確に設けているということであろう。もっとも偉大なのは俳優の人であり、彼は「大きな柳細工のマネキン」であるところの肉体に宿った靈魂であり、観客となる他の人びとを脅かし、怖がらせ、怖気づかせる。演劇論であることから、自然の人は一般客であり、詩人の人は劇作家であり、俳優の人は役者であることが示唆されていると見ることができる。そして、ディドロの類型化において特に興味深いのは、彼が前二者を観客として俳優の人と完全に区別していることであろう。彼は実にはっきりと俳優とは観客にとって脅威の対象であることを表明するのである。

ディドロによれば、俳優の人は詩人の創造した登場人物としての肉体と俳優である自分自身の靈魂の分離に他の人びとよりもずっと意識的である。まるで大きな人形に憑依しているかのように、演じる主体としての俳優は舞台上の肉体とは分離しながら、そこに宿る靈魂のみの存在になっている。このようにして、優れた俳優の意識は、操り人形のように登場人物を操作するものらしい。そして俳優の人は、見事にそれを成し遂げることによって、観客であるところの自然の人、詩人の人に恐怖を与える存在となり、そのために幽霊や醜悪な年寄りに擬せられるような不気味な存在にもなる。

このことを先ほどの引用文と重ね合わせると、観客にとって、俳優が舞台上で情熱的になり過ぎると狂気の主体に見えることになるし、冷静になり過ぎると脅威の対象に見えることになる。とすれば、『役者についての逆説』でディドロの言っている狂気とは、俳優が我を忘れて登場人物に感情移入することであり、脅威とは、俳優が少しも感情移入せずに登場人物を演じ切ることである。そして彼の演劇論において、前者のように情熱的であることは詩人の人の特徴であり、後者のように冷静であることは俳優の人の特徴である。

ところで、これまで見てきたように、ビネはディドロの逆説を批判するために俳優の人とヒステリー者を比較してどちらがより誠実かを議論していた。しかしディドロの人間についての三類型に照らし合わせてみると、ビネのヒステリー者に関する記述は、『逆説』においてはむしろ詩人の人に近いことが見えてくるだろう。ビネはこの三類型を完全に無視してディドロへの批判を展開しているのだが、俳優が崇高かどうかを問題にするディドロの対話劇を、俳優が誠実かどうかという問題にビネがすり替えていることを無視するわけにはいかない。それでは、本節のまとめとして、俳優の崇高さをヒステリー者の誠実さに置き換えることによってビネが何をしようとしているのかを検討することにする。

誠実さと崇高さ

さて、このことを検討するために、ビネが批判したディドロの提言に戻ることにしよう。「感受性の絶対的な欠如が崇高な俳優を準備する」というディドロの命題は、ビネの指摘と果たして両立しえないものなのかどうか。俳優の人に関するディドロの意見によれば、彼の崇高さは、凡庸な感受性では決して実現できないような感情移入の徹底的な排除によ

って可能となる。とすれば、一般的には不可能なことができるからこそその俳優は崇高なものになるはずである。とりあえず崇高であることが演戯における最高の価値であるとして、舞台上では登場人物として見事に振る舞いながら、同時に演者としての自分を見失ったりしない俳優をディドロは賞賛していた。これはつまり俳優として演じる主体が、詩人の創造した登場人物として振る舞う肉体を演戯の制約に則って逸脱しないように統御しているという事態であり、これができずに感情移入してしまう凡庸な人間のことを彼は自然の人と呼んでいたのである。

科学者であるビネが、心理学による普遍化という欲望の下、俳優の人の崇高さを認めず、あらゆる人間をディドロの言う自然の人に押さえ込もうとしていると考えると両者の立場の違いがより明確になるであろう。俳優の人の崇高さを認めることができないという意味で自然の人以外のなにものではないビネにしてみれば、演じる主体が、舞台上で感情的に振る舞っている肉体から分離しながら、しかもそれを統御しているという状況は、理解し難いはずである。彼の心理学説によれば、夢遊病状態や被暗示状態において、かろうじてその存在を確認できることになるような「別人格」は、文字通り他者として彼らの内部に存在している。それをここでの場合に当て嵌めて、俳優としての人格を維持したまま自分の肉体を飛行機の自動操縦のように詩人の創造した登場人物に委ねるなどということは、ビネにとって演戯の技術ではあり得ない。なぜなら、心理学者にとっては、俳優としての人格が登場人物を演じるのであって、俳優としての自分の人格を維持したまま登場人物としての別人格に肉体を委ねるなどという事態の記述は、二重人格症例に見られる病理現象そのものになってしまうからである。

このことを『人格の変容』におけるビネの用語法で言い換えるとすれば、彼がそこで、覚醒状態における下意識的な人物の言語活動と言っていたものは、夢遊病状態の言語活動であり、この場合は舞台上の登場人物の言語活動となるだろう。要するに、情熱的になり過ぎるとヒステリー症例となり冷静になり過ぎると二重人格症例になるというのが、ビネの心理学説によって示唆されている内容なのである¹⁷。そうだとすると、俳優の人が舞台上で実現する崇高さは、実験心理学者にとっては二重人格症例の患者のように、医療の管轄に入ってしまうべき病的な異常事態の発現だということになる。

例えばディドロの所論をビネの学説に基づいた症例として当て嵌めてみるならば、詩人の人は感情移入し過ぎるヒステリー者に、また俳優の人は感情移入できない二重人格者にそれぞれ該当すると言えるかもしれない。ただ、いずれにせよ問われるべきなのは、自然の人からの距離によって精神状態の異常さを測定しようとする欲望が、そもそも心理学者としての眼差しを正当化し動機づけているということである。ディドロは俳優の崇高さに比べて一般客は凡庸だと言い、ビネは俳優の冷静さは誠実でない証拠だと言う。こうした両者の意見の相違は見かけ上のことだけであって、ビネによるディドロへの批判は、崇高な俳優ならば下意識的な人格の状態に自分の意思で設定することができるというディドロの指摘を、ビネが敢えて無視したことで成り立っている。この可能性を受け入れることができるのであれば、彼の考察もまた違った方向がありえたのだろう。(演劇好きのビネが生きたベル＝エポックのパリには「聖なる怪物」と呼ばれる名優たちがいたのだから、ディドロの演劇論を実地に検証するための素材は事欠かなかったはずである。)

ところで、そもそも感情移入を一切せずに感情的に振る舞う崇高な演戯ができないから

こそ、一般客は凡庸な自然の人であるというのがディドロの指摘なのである。とすれば、ビネがヒステリー者の誠実さと指摘していたものを、ディドロが俳優の崇高さに対立する一般客の凡庸さとして指摘していたものとして当て嵌めてみると、問題がより明確になる。詩人になりそになった心理学者であるというビネの伝記的な細部の詳述は控えるとしても、俳優の崇高さなるものをビネが認めたがらない理由が、そこから垣間見えるだろう。彼は俳優の崇高な演戲を、客観的な対象として説明可能なものにしようとする。俳優の崇高さというものが世間一般の良識を超えているからこそ観客はそこで脅威を感じるはずなのだが、そこからその俳優がまとうことになる宗教的、あるいは神秘的なニュアンスを、ビネは科学的な態度で排除しようとしているのである。自然の人の感受性は凡庸であるというディドロの指摘を一切無視することで、ヒステリー者の感受性は俳優の感受性より誠実であると断言できたビネの意図はまさにここにある。要するにビネは崇高でないことを誠実であることだと言い換えたのだ。

本論では、次章からグラン・ギニョルの代表的な劇作家であるアンドレ・ド・ロルドの戯曲の分析に入っていく。科学的、合理的な価値観が脱宗教化、脱神秘化を促進していたある任意の時代に設定された恐怖の対象が大衆演劇によってどのように表現されていたかを検討するためである。冒頭で言及したように、ビネはド・ロルドの戯曲に共作家として名を連ね、心理学的な知識に関する助言者として演劇に参加していた。ところでグラン・ギニョルは、狂気を主題にして評判を得た劇場であり、そこでの「自然主義」に基づいた演劇の恐怖についてのちの批評家は次のような挿話を報告している。

最前列で、女性たちは連れにぴったりと身を寄せる。——それでもし本物のように見えるこの気狂いどもが舞台を辞して客席に降りてきたとしたら？(Rivière 1979 : 89)

この引用文が伝えていることは二つある。一つには、グラン・ギニョルにおいて舞台上の狂人は本物らしく見えたということ。二つには、その本物らしさが恐怖を喚起していたということである。恐怖を売り物にした劇場で、本物らしい狂人の演戲を舞台上ですることは、ディドロの言い方に従えば、観客にその俳優は「気が狂ってしまった」と声を上げさせることに等しい。つまり、彼が言うところの台無しの演戲を敢えてすることで、本物の狂人らしく見えるようにするということである。とすれば、ここでは役者についての逆説が少しも損なわれることなく、ビネが言う誠実な感受性が、演じられる狂気の本物らしさを担保していることにもなるだろう。別の言い方をすれば、その俳優は、舞台上で徹底的に感じ易くある、凡庸であることによって、ある種の崇高さを獲得することになるということになるだろうか。つまり、グラン・ギニョルで舞台上に立っているのは俳優というよりはむしろ狂人であって、「これは演戲ではない」のである。それがたとえ演出上の技巧であるとしても、舞台上の俳優が本当に気が狂ったと観客に思わせるということは、理論上そういう振る舞いになるだろう。それでは、狂気の演劇化が孕むこうした問題群を念頭に置きつつ、具体的な戯曲の分析に進むことにしよう。

- 1 例えばキリスト教徒が「悪魔体験」に対して行う弁証法的な意味づけについて、鶴岡賀雄の以下の文章に示唆を受けている。(鶴岡 1991)
- 2 邦訳で読めるシャルコーの文献としては江口によるシャルコーの業績全体について紹介した本がある。(江口 1997)
- 3 このことについてはムンテの『サン・ミケーレ物語』に当時の様子が仔細に述べられている。(ムンテ 1965)
- 4 心理学者ではないシャルコーの実像に迫ったスワンの論考が参考になる。(Swain 1997)
- 5 「同時代人たちがこうしたかなり常軌を逸した現象〔悪魔の憑依〕に与えずにはいられない超自然的な解釈は、科学的な捜査が自らの探究を拡張するにつれて、近代の科学が自らの征服した領土の限界を押し広げるにつれて消失するだろう。」(Charcot / Richer 1887 : XVI)とあるように、シャルコーにとって科学には限界などなく、どこまでも進歩のさ中にあるようだ。
- 6 第二章で言及した通り、ジャック・ラカンは『テレヴィジョン』において精神分析家を聖者になぞらえている。精神疾患の治療者を聖者になぞらえるというシャルコーとラカンの態度の親近性について、ここでは指摘するに留めて置く。(Lacan 1973 : 28-29)
- 7 『アウラヒステリカ』では観察者シャルコーの視線が、いかにしてその対象となるヒステリー者（とりわけ若く美しい女性たち）の病態を規定していたかについて、ディディ＝ユベルマンが詳細な分析をしている。(ディディ＝ユベルマン 1990)
- 8 シャルコーは *New Review* という英語の雑誌に *faith-healing* についてのコメントを求められてこの記事を書いている。ところで「信仰による治癒」の原語である *heal* および「治癒する信仰」の原語である *guérir* には、どちらも医師が「治す」という意味だけでなく病気が「治る」という意味もある。ここでは、前者が持つ人為的な作用によるという側面を含意させずに、後者が持つ自然治癒力によるという側面を強調するために、より膾炙しているであろう「信仰治療」という訳語ではなく敢えて「信仰による治癒」という訳語を当てている。
- 9 『アウラ・ヒステリカ』に詳述されているように、患者の人権を無視した催眠術の公演には多くの反省すべき点があるだろう。しかしシャルコーが実践した「暗示」という治療法は、精神疾患はいかにして治るのか、精神科医はそれをいかにして治すのか、という精神医学の根本問題に対応した結果であったのは確かである。例えば、薬理療法と心理療法が補完し合うことで、今日の精神医学がこうした問題の解決に向かっていくのかどうかについて、筆者は言及する資格を持っていない。(ディディ＝ユベルマン 1990)
- 10 このような、科学的な精神に基づく「目に見えないもの」についての判断は湯川の記述が参考になる。(湯川 1976)
- 11 ビネの伝記については以下の著作を参照した。(エレンベルガー 1980 : 412-413)および(ウルフ 1979 : 10-11)
- 12 ただし、原文では二つの文の間にさらに一つの文を含むため完全な文章は以下になる。「極端な感受性が凡庸な俳優たちを作ります。凡庸な感受性がまずい俳優を数多く作ります。そして感受性の絶対的な欠如が崇高な俳優を準備するのです。」(Diderot [1830]1988 : 281)ちなみにこの後は以下のように続く。「役者の涙はその脳から降りてきますが、感じやすい人間の涙はそのところから上がってきます。」(Diderot [1830]1988 : 281)ちなみに本論においては *comédien* を職業としての「役者」、*acteur* を舞台上の演者としての「俳優」とニュアンスの違いで訳し分けている。
- 13 ビネはこの引用文に続いてディドロの以下の文章を引用している。「もし役者が感じやすかったら、同じ熱意と同じ成功をもって、同じ役を続けて二度演じることなど彼に許されるでしょうか？最初の上演でかなり熱っぽかったら、三度目に彼は疲れ果てて大理石のように冷たくなっていることでしょう。」(Binet 1896 : 216)
- 14 ビネはこの引用文に続いてディドロの以下の文章を引用している。「人がそう仮定するように、たとえこの男優、たとえこの女優が深くのめり込んでいたとしても、ねえそうでしょう、一人は浅敷席に一瞥をくれようと、もう一人は舞台裏にほほえみを向けようと、ほとんど全員は一階席に訴えかけようと考えているのかもしれない。しかもそう、誰かが楽屋へ行くのかもしれない、第三の男の節度のない笑いの腰を折って、彼に短刀で刺されに来る時間だと忠告するために。」(Binet 1896 : 216)
- 15 ビネはこの引用文に続いてディドロの以下の記述を引用している。「ルカン＝ニニアは父親の墓の中に降りて、そこで母親の喉をかつ切る。そこから血まみれの両手を外に出す。彼はおぞましさに満たされて、その四肢はわななき、その両目は定まらず、その髪は頭上で逆立っているように見える。あなたは全身がおぞ氣を振るうのを感じ、ものすごさに捉えられ、彼と同じく取り乱します。しかしですね、ルカン＝ニニアは、ある女優の耳から外れていたダイヤモンドの宝石を舞台裏の方に足で押しやります。

さてそこでこの俳優は感じ入っているのでしょうか？それはあり得ません。彼はまずい俳優だとおっしゃいますか？私はまったくそう思いません。ルカン＝ニニアとはいったい何ものなんでしょうか？冷たい男です、彼は何も感じません、でも彼はこの上なく感受性を描き出します。彼がいくら自分に大声で叫んでも無駄です。私はどこにいるのか？私は彼に答えます。お前がどこにいる？そんなこと十分わかってるだろ、お前は板の上にいる、しかも舞台裏の方にダイヤモンドの宝石を足で押しやってる。」(Binet 1896 : 219)

- 16 ちなみに引用文の直前に、ビネは以下のように率直な意見を述べている。「私は個人的にテーヌによって描き出された諸印象を身をもって知ったことは一度もない。私は絶え間なく破壊されかつ絶え間なく再生される幻想を持ったことは一度もない。私が問いかけたさまざまな人びとは同じ見解を持っていた。テーヌが描き出したことはたとえわずかでも現実性に似つかわしいものではないので、私はそれを純粹に理論的で体系的なものと仮定し、観察者以外の何ものでもない抜きでた精神によって、あらゆる戯曲から、しかもきつと無意識的にでっち上げられたものと仮定する。」(Binet 1896 : 230)

- 17 もちろん『人格の変容』の出版当時はまだ「無意識」を発見したばかりの時代であり、ビネの所論には、例えばヒステリーなのか強迫症なのか倒錯なのか精神病なのかなどと言った、のちの精神医学者たちが構築するような精神疾患の疾病分類に当たるようなものは「発見」されていない。

第四章 ホラー演劇の誕生

第一節 グラン・ギニョルらしさをめぐって

戦慄と笑いの劇場

本節では、フランス初のホラー専門劇場となるグラン・ギニョルが、その歴史においてどのような恐怖を売り物にすることになったのか、さらに今日までフランス語辞書に残る「グラン・ギニョル的な *grand-guignolesque*」という形容詞がどのような意味を含み持つものなのかを検証する¹。そもそも「グラン・ギニョル」の「ギニョル」は、フランス語で「指人形劇」を指示する単語であり、イタリアの「キニョーロ」という小さな町の名前に由来すると言われている(Traversi 1928: 13)。このことを踏まえて「グラン・ギニョル」を直訳すると「大指人形劇」となるのだが、それがのちにグロテスクな恐怖と笑いの芝居を提供する劇場の名前としてある種の一般性を獲得することになると思うと、そこで暗示されているイメージの周到さに驚嘆せざるを得ない。グラン・ギニョルがのちに自分の意思とは無関係に常軌を逸した精神異常者を好んで演目の主題に取り上げるようになることと、この「大指人形劇」という語の組み合わせが連想させる等身大の操り人形の動く場面には、語呂合わせ以上の含蓄があるように見える。

ここではまず、パリ市内の歴史的建造物やその跡地に建てられている「イストワール・ド・パリ」という石碑によって、グラン・ギニョル劇場がどのように説明されているかを見てみることにしよう²。

今日建物は演劇芸術と技術の高等専門学校の管理下にあり、347座席のこの建物は1896年に建てられ、相次いで小教会であったり、宗教的な鉄細工の店であったり、それからジョルジュ・ロシュグロスという歴史を描く画家のアトリエであったりしたのだが、結局、1898年から、マックス・モーレイの指導の下でグラン・ギニョル劇場となった。「ちょっぴりのユーモア、たっぷりのホラー」。芝居は、血まみれのトリック効果で、強烈なスリルを与えていたのだろう。モーパッサン、クルトリーヌ、ギトリ、ミルボー、トリスタン・ベルナールは、その演目を提供していた。しかしながら映画との競争に耐え切れず、そこでは特殊効果がもっと容易に成功するからだが、グラン・ギニョルは1962年に閉鎖して、しばらくは、マルセル・リュポヴィシによって改装し修復されていたのだが、彼はそこに347劇場を作った。

これが、現在パリ9区のシャプタル小路にある、グラン・ギニョルの跡地に建てられている石碑の全文である。ピガール駅のほど近く、ムーラン・ルージュが聳え立つ、「19世紀の首都パリ」の繁華街であったモンマルトルの一角にこの碑文が掲示されている。しかし、この引用文にはいくつか誤りがありそうである。演劇史家でありグラン・ギニョル関連の原資料の再刊に尽力しているアニェス・ピエロンが作成した上演目録によれば、当劇場は1897年に初代支配人となるオスカル・メテニエによって興行を開始している。碑文で指摘

のあるマックス・モーレイは二代目の支配人であり、1899年から1914年までその任務に就いていた(Pierron 1995: 1403-1410)。ただ、当地を訪れた観光客向けに建立されたこの紹介文において、「芝居は、血まみれのトリック効果で、強烈なスリルを与えていた」ことと、「映画との競争に耐え切れず」閉鎖したということが指摘されている点に注目する必要があるだろう。ここにはショッキングな恐怖を売り物にした劇場があり、そのための特殊効果において、新進の娯楽である映画に及ばず衰退したということが。言うなれば史実として記述されているのである。

全盛期のグラン・ギニョルについての同時代の証言としては、この劇場に劇作家として参加し劇場の秘書もしていたカミーヨ・アントナ＝トラヴェルシ(1857-1934)の『グラン・ギニョルの歴史 戦慄と笑いの劇場』(1928)が参考になる。そこには、グラン・ギニョルの他の劇作家たちの思い出とともに、恐怖劇に加担する側からこのジャンルへの惜しみない擁護が展開されている。トラヴェルシはこの本の題辞に、1928年1月16日に『フィガロ』の文芸欄に掲載されたジェラルド・ドヴィーユなる記者からの賛辞を引用している。

私はグラン・ギニョルで全くもって楽しませてもらった。

大勢の人がいて密閉されているこの芝居はかなり快適だ。たとえある戯曲に失望するとしても、あなたは次のを聴くことでもっと幸福になると確信する。たとえ怖がるとしても、あなたはすぐに大笑いすることになるだろうと夢想する。こうした精神のマッサージ、想像力による色とりどりのシャワーには、私には何かわからないが健康に良いものがある。陰気で、血まみれで、目障りな笑劇という馬尾毛の手袋で、あなたは（おお対照的に！）浮かれた気分になる。そして陽気さから冷たいシャワーへと続く情熱の甘美な香りがあなたをすっかり元気にする。人はもっとまとまった芝居から戻るよりもぜんぜん「くたくたになる」ことなく、グラン・ギニョルから出てくるのだ。誰が望むことになるのか説明して欲しい。私にだって、そんなことわかりはしない。しかしそういうものだ。それでも誰か博学な医師が、観客の健康状態と劇場の関係についての論をおそらくいつの日か書くことになるだろう。(Traversi 1928: 7)

トラヴェルシが彼の本の副題に「戦慄と笑いの劇場」と銘打ったことと、『フィガロ』の文芸欄を引用することで読者にその冒頭で誇示しようとするグラン・ギニョルのイメージはもちろん無関係ではない。先ほど取り上げた「イストワール・ド・パリ」にある説明との共通点と言え、恐怖と笑いが交互に繰り広げられるということと、グラン・ギニョルの舞台上の芝居は血まみれであったということが挙げられる。さらに、こうした恐怖劇の存在理由として、フィガロの記者はそれが観客にとって「健康に良い *hygiénique*」と言い、血まみれの芝居を見て気分が良くなるのは医療が問題にすべき事柄であると指摘している。そもそもこれを引用している著者自身がグラン・ギニョルの内部の人間である以上、こうした賛辞はある程度差し引いて考えるべきであり眉唾物であると言って良いだろう。始めからこのような形で権威づける必要があるということがこの劇場について人口に膾炙していた評判を示唆している³。こうしたトラヴェルシとは対照的に。グラン・ギニョルの代表的作家でのちに「テロルの申し子」と異名を取るようになったアンドレ・ド・ロルドは、彼の本の序文に「人は私を責める」と題名を掲げている。彼はそこで、世間の非難に対し

て、自分の戯曲がどれほど社会的な貢献をしているかを書くことで彼自身の作家活動を擁護しなければならなかった(de Lorde 1928 : 7)。いずれにせよ、血みどろの猟奇劇を売り物にしたグラン・ギニョルが持つ万人受けというところからは一線を画するイメージが垣間見えてくるだろう、たとえそのこと自体が実際には興行上の意図的な戦略でもあるとしても。

グラン・ギニョルがジャンルになるまで

トラヴェルシは先ほど言及した『グラン・ギニョルの歴史』において、この劇場の栄光と挫折を関係者の証言をやや乱雑に引用しながらまとめている。章ごとに題名があるわけでもなく、関係者の発言には年代や出所が明記されていないものが多い。しかしながら、その全盛を回顧しその衰退を反省するという体裁を取っていることから、この本が出版された 1928 年にはすでに、グラン・ギニョルはその任務を果たしてしまっていたと著者は考えていたようである。彼にとってそこでのキーワードは他でもなく「ジャンル」であり、グラン・ギニョルがいかにして恐怖劇という独自の様式を確立し、誹謗中傷に耐えながらいかにして劇場の名を冠したジャンルを観衆の間に成立させたかがそこでの関心になっている。

1913 年 12 月 23 日にある劇評担当記者が当時の支配人であるマックス・モーレイに行ったインタビューを引用することで、トラヴェルシは劇場の最高責任者がグラン・ギニョルを「新しい芝居」としてどう説明していたかを提示する。

グラン・ギニョルは、全ての目録を作り、何にでも一度は、きちんと定義されたジャンルに人びとや物事を分類しなければならないという私たちの習慣から逃れられませんでした。グラン・ギニョルは、みなさんにとって、ホラーの博物館なのです。シャプタル通りの舞台上で犯される無数の残虐行為を私が咎めるところを見てもくれなければ、他者の苦痛への節度のない嗜好を同時代人の中で盛り上げることを私が責めるところを聞いてもくれない、そんな誰かに向けて上演するなんて私にはできない。たとえ私が、こうしたおそろしい魂に関する訴えに譲歩してもっと邪悪でない劇を提供するに至るとしても、この同じ人物たちは、今度は真っ先に、「グラン・ギニョルというジャンル」をおろそかにしたと私を咎めるのです。(Traversi 1928 : 39)

1897 年の興行開始以来 16 年が経っているこの時点で、モーレイは、グラン・ギニョルが既存のジャンルに類別できないということから受け入れてもらえなかったと言っている。その上、興行主であるモーレイ自身にまで、恐怖劇を上演するということに対して人格が疑われたことがあると報告している。例えば殺人のような反社会的な行為を劇として上演するという芸術活動と、このような劇の上演自体が反社会的な行為だとする非難との間で、彼は支配人として、反社会的な行為を助長しようとしているわけではないと弁明するのである。ところでこの引用文の最後で、グラン・ギニョルがこうした訴えに折れてより残虐でない芝居をすることになると、それを非難していた本人が、今度は「グラン・ギニョルらしくない」と彼に文句を言うという指摘は注目すべきであろう。これはつまり、グラン・ギニョルに観劇に行くということが、舞台上の残虐行為を本当に非難すべきものだとし

ながら、それを見に行くことであるということを意味している。グラン・ギニョルはこの時点で同時代の人びとにすでにこのようなものとして認知されていたということである。さらに一方で劇場側の人びとも、そこでの残虐行為は非難すべきものだと言われることを十分に留意しながら、そのような上演を日ごとに繰り返していた。作り手と受け手の間にこうした共犯関係が成立しているということから、「グラン・ギニョルというジャンル」を支持する「グラン・ギニョルらしさ」なるものが、この時点で芝居の売り物として観客と劇場の双方の中で暗黙の了解に達していたことが読み取れる。

また、トラヴェルシは、モーレイの跡を継いで 1915 年から 1927 年まで支配人を務めたカミーユ・ショワジーの発言を引用している。ショワジーは高級紙である『アクション・フランセーズ』の厳しい批評家に対して、「グラン・ギニョルと言われるジャンルはみんなに気に入られるということができない独特のジャンルなのです」と前置きをした上で、次のように述べている。

しかしながら私はそれを気に入ってくれる人もいると信じています。というのも、私たちの客席には数多くのフランス人が——中には本物の定期会員もいるのですが——頻繁に通ってくるだけでなく、私が十分に見定めた限りでは、知識人階級の社交界に属しているように見える外国人も頻繁に通ってくるからです。(Traversi 1928 : 49)

さらにショワジーは引用文に続いて、グラン・ギニョルが地方巡業よりもパリでの興行で成功を収める理由について、劇場に戯曲を提供してくれる作家たちが芸術の形式というものを持っているからだと言っている。ショワジーの発言にはモーレイの発言に見られたような「新しい芝居」に対する弁明はもはやなく、「グラン・ギニョルというジャンル」はすでにある種の様式美を獲得したという自負がある。その証拠に外国の社交界の人びとの中にはこの劇場に頻繁に通ってくる人もいるというのが、彼の言い分らしい。

歴代の支配人たちの発言からその経過を辿るとすれば、グラン・ギニョルは二代目支配人であるモーレイの時期に劇場をジャンルとして確立し、彼の跡を継いだ三代目支配人であるショワジーの時期にその興行はフランス人と外国人の両者において市民権を得ることになったと言えるだろう。ベル・エポックと呼ばれる文化の爛熟期を含む 1897 年から 1927 年までの 30 年間に、さまざまなジャンル演劇が乱立するパリの繁華街の中心部で、グラン・ギニョルは恐怖劇として独自の地位を占めることになったのである⁴。

ジャンルとしてのグラン・ギニョル

さて続いて、支配人たちの証言では独自の様式美を獲得したことになっている「グラン・ギニョルというジャンル」に対する周囲の評価について、トラヴェルシが収集し編纂した証言からさらに検討を進めてみることにしよう。『グラン・ギニョルの歴史』の著者である彼自身は、出版当時における総括として、ジャンルの確立が成功したことを強調している⁵。しかし一方でトラヴェルシは、グラン・ギニョルの主要な劇作家の一人であるド・ロルドによる、自分の演劇は激しく攻撃されていたという彼自身の報告を紹介している。

「病的なジャンル！」とも人は言う。なぜか？それ〔恐怖の劇場〕が、病院、刑務所、

狂人館といった、昔ながらの劇場に禁じられていた場所を研究するからだろうか？その理由ははっきりとうわべだけのものである。『居酒屋』を書いたのだから、ゾラはアルコール中毒だったと人は言うのだろうか？この分だと、あらゆる精神科医〔アリエニスト〕は水治療を受けて当然だということになる。人は私を、あまりにも頻繁に、肉体の物としての一生についての劇を観衆の目に晒すと非難する。——「劇場とは、風俗学校であって医療学校ではない」と、かつてサルセーは書いていたのだ。(Traversi 1928 : 52-53)

ここでは、「グラン・ギニョルというジャンル」を成功させるための立役者であった作家が、「病的なジャンル *genre morbide*」と非難を受けたことに反論している。このジャンルとほとんど不可分であったと言えるド・ロルドの医療分野への偏向については後述するとして、引用文で指摘されていることからその特徴を検討してみることにしよう。まずド・ロルドは、それまで演劇の題材となつてこなかった「病院、刑務所、狂人館」を取り上げていることによって非難されたと言っている。確かに人びとが、病院のことを書く作家は患者であり、刑務所のことを書く作家は犯罪者であり、狂人館のことを書く作家は精神異常者であると考えたとしたら、それはあまりにも短絡的だと言えるだろう。ただ、「グラン・ギニョルというジャンル」において攻撃的となっているのが、このようにかつての劇場が忌避してきた主題であるということ、さらにはそれらがすべて普段は人の目に付かないような隔離施設であるということは注目に値する⁶。ド・ロルドは、風俗研究という視点で、こうした隔離施設の内部における死というものを主題にしてきただけなのだと自己弁護を図っているのである。おそらく彼の頭の中には、『居酒屋』(1876)ゾラ以外にも、例えば『ジェルミニ・ラセルトゥ』(1865)のゴンクール兄弟や『オルラ』(1887)のモーパッサンといった、「病的なジャンル」に作品を残したいいわゆる自然主義作家たちの名前が浮かんでいたに違いない。患者にせよ、犯罪者にせよ、精神異常者にせよ、そのようにして社会的に疎外されている人びとに対する観衆の忌避の気持ちを逆手に取って、彼らの好奇心を刺戟しながら、ド・ロルドはこのような挑発的な作品群を擁護しようとするのである。

先ほどの引用文に続いて、ド・ロルドは「グラン・ギニョルというジャンル」に対するまた別の攻撃を報告している。

人はしばしば「低級なジャンル」だと話している。私は低級なジャンルがあったとは信じられない。成功した作品と失敗した作品があるだけだ。しかもその上、私たちを反道徳的だと決めつけるまさにその人びとに、こうした非難を私たちに向ける資格が十分にあるのだろうか？彼らがもっとも卑しい本能を賛美する著作に、共犯的な喜びとともに金の全能を称揚し、名誉と義務に関するあらゆる感情を軽蔑させる著作に寛大さを取っておくのを、私たちは日ごとに見てはいないだろうか。(Traversi 1928 : 53)

先ほどの引用文とは異なり、ここでは具体的な作家名や作品名は挙げられていないが、ド・ロルドの主張は、グラン・ギニョルを「低級なジャンル」だと断定する人びとの方へと向けられている。そこで彼はまず、ジャンルに貴賤があるのではなく作品に是非がある

だけなのだと指摘する。そしてその上で、グラン・ギニョルを非難する当人たちこそが、三面記事的な大衆小説の熱心な読者として、反道徳的な作品を受容しているのではないかと告発するのである⁷。グラン・ギニョル劇場はパリ随一の繁華街であるモンマルトルの中心部のほど近くにあった。パリの社会史家ルイ・シュヴァリエは、彼の著作である『歓楽と犯罪のモンマルトル』において、当時のモンマルトル近辺で絶え間なく起こっていた三面記事的な事件を数多く紹介している(Chevalier 1980)。こうした劇場外の状況を踏まえてド・ロルドの指摘を読むとすれば、なぜ「低級な」と言われる主題を提供するメディアとして大衆小説は大いに流布しているというのに、演劇で同じ主題を取り上げると非難されなければならないのかということになるだろう。

トラヴェルシはまた、ド・ロルドの他に、「グラン・ギニョルというジャンル」の形式的な側面についての擁護として、演劇人としても映画人としても活躍したサシャ・ギトリの証言を紹介している。これは、1925年1月に彼が『カンディード』という雑誌に掲載した記事で、トラヴェルシはこれを原文のまま引用している。ギトリの記事の内容は、「あなた方は、一幕ものの喜劇が演劇の作品からほとんど完全に姿を消してしまったということに気づいていただろうか？」という問題提起から始まる。彼は、当時のパリにおいて一幕か二幕ものの短編芝居が廃れてしまったことを読者に大いに嘆いて見せるのである。そして、かつての作家たちがその上演に自分の才能や天分を大いに発揮してきたことを考えれば、今日の演劇がそこから得ていた多くのものを失っていることに気づくはずだと指摘する。こうした文脈の中で、ギトリはグラン・ギニョル劇場を引き合いに出し、その様式を高く評価する。

なんともはや！『グラン・ギニョル』だけが品位を保っている——なぜならそこには一つのジャンルを持つという計り知れない好運があるからだ。一方で他の小劇場は、これからはもういくつか幕のある戯曲しか上演しないというのに。(Traversi 1928: 57)

このように一流の演劇人であるギトリの賛辞を掲載することによって、トラヴェルシは「グラン・ギニョルというジャンル」の卓越性を、そこで上演される戯曲の内容からだけでなく、演劇の形式的な側面からも権威づけしようとする。病的でしかも低級だと言われるような主題を取り扱い、一幕か二幕ものの短編芝居であるグラン・ギニョル的な演劇は、そのジャンルとしてこのような内実を持っていたことになる。

グラン・ギニョルの衰退

トラヴェルシがグラン・ギニョルをわざわざ「歴史」として回顧しようとするからには、そこには現在進行形の劇場の報告というよりはむしろ、劇場の記憶を始めから終わりまで書き残しておこうとする意図があったに違いない。彼の本の中でグラン・ギニョルの衰退が語られる機会は二度ある。一度目は第一次世界大戦(1914-1918)後の劇評において、戦後にこのようなホラーはもはや振るわないというものであり、トラヴェルシは彼自身の言葉でそのことを語っている。

「グラン・ギニョルというジャンル」の流行は、その結末に辿り着かなかっただろうか？

観衆は、日ごとに、新聞の公式声明を貪るように読みながらたくさんの英雄的な事実の語りによってホラーで震えていたのであって、横柄な仏頂面をしながら、ポオやホフマンの病的な幻想の中からはたいそう頻繁に汲み取られてきた演劇の物語すべてから、顔を背けてしまうことにならなかっただろうか？(Traversi 1928 : 42-43)

グラン・ギニョルの中で働いていたトラヴェルシは、1928年の時点でこのジャンルの流行の終焉をはっきりと指摘している。ただ、それは冒頭で引用した「イストワール・ド・パリ」にある報告とは異なり、それは映画の流行に取って代わられたせいではなく、第一次世界大戦によるものだと言っている。もちろん劇場が実際に閉鎖されたのが1962年であり、第二次世界大戦(1939-1945)後であることを鑑みると、彼のこの意見は時期尚早であったようにも見える。しかし、まだ劇場が存続しているにも関わらず、敢えて戦争のせいでグラン・ギニョルが衰退したと報告するトラヴェルシには、1928年当時におけるなんらかの現実味があったに違いない。

トラヴェルシの記述における、新聞紙上に絶え間なく掲載されていた「英雄的な事実の語り」とは、戦争による死者を顕彰する公式声明のことであるだろう。その一方で、対置されているグラン・ギニョルにあったのは、「病的な幻想」の語りであり、虚構の死を上演する「演劇の物語」である。本論の問題関心に即して言えば、戦争が「重大な〈ホラー〉 *grande Horreur*」であり、恐怖劇が「些細な諸ホラー *petites horreurs*」であるという意見に与することは到底できない⁸。しかしながら、パリの戦間期という状況の中で、「グラン・ギニョルというジャンル」もまた時流に吞まれていたということには注目する必要がある。先に言及したピエロンの上演目録を参照すると、アルフォンス・ドーデの『ベルリン攻囲』や、ギィ・ド・モーパッサンの『マドモワゼル・フィフィ』といった小説を脚色した戯曲が断続的に上演されていることがわかる。どちらの小説も普仏戦争時におけるフランスの市民を称えてプロイセン軍を貶める内容を含み持つだけに、少なくとも上演目録に関して言えば第一次世界大戦後のパリで劇場運営をすることに一定の譲歩をしていたということが読み取れるだろう。

ところで、『グラン・ギニョルの歴史』の出版年である1928年に劇場の支配人は四代目のジャック・ジュヴァンに代替わりをしており、先ほど述べたように、その頃にはすでに「グラン・ギニョルというジャンル」の衰退が語られていた。それを踏まえた上でこの本を読み進めていくと、このジャンルの衰退の理由を戦争という「重大な〈ホラー〉」によって恐怖劇という「些細な諸ホラー」が意味を成さなくなったと見ることに実は疑問が生じてくる。『グラン・ギニョルの歴史』の末尾には、「新しいグラン・ギニョル」を標榜したジュヴァンが『フィガロ』に掲載した支配人就任の声明文の引用から始まり、当時の演劇界の重鎮であるアンドレ・アントワヌ(1858-1943)が、新体制になったグラン・ギニョルに対して発表した酷評の引用が続く。これまで見た通り、トラヴェルシは少なくともこの本の中で「グラン・ギニョルというジャンル」への愛着を隠したりはしていないし、このジャンルの成立に積極的に関与したものとしての自負さえも滲ませている。そうだとすれば、このアントワヌの劇評がそのままトラヴェルシの意見であるかどうかは計りがたいとしても、それに続く彼のコメントは、ジュヴァンに対してほとんど悪意に満ちたものに

なっているように見えるのではないだろうか。

いやはや！この流行「グラン・ギニョル」の周りで根強く維持されている流行〕はますます減退してしまった。観衆と客席の間の流れは絶たれてしまった。外国人たちは——一本当に——もはやそこにいなくなった。しかも、かつてかなり流行したこの劇場を、不幸にも、多くの他のものと同じようにしてしまった新しい支配人に、平均的フランス人たちは恨みを抱いている。(Traversi 1928 : 88)

今日グラン・ギニョルの代表作と言われているものの多くが 1927 年までにほとんど上演されていることを考え合わせると、劇場としてのグラン・ギニョルは 1962 年まで存続していたとしても、ジャンルとしてのグラン・ギニョルは、トラヴェルシの言う通り、前期となる 1927 年で終わっていたという見方もあるいは可能かもしれない。本の結末に向けて、ますます「新しいグラン・ギニョル」批判が顕著になっていくこの『グラン・ギニョルの歴史』は、四代目支配人であるジュヴァンのときに「グラン・ギニョルらしさ」という点で劇場はその終焉を迎えたと語る構成になっているのである。戦争のせいなのか、新しい支配人のせいなのか、はたまた映画のせいなのか、今日の私たちがグラン・ギニョル衰退の理由を知るにはある程度限界がある。「グラン・ギニョルというジャンル」を確立したという証言を残して劇場はその姿を消してしまった。跡地であることを保証する石碑には、その内実を示すものはほとんどなにも書かれていない。一つのジャンルを確立した劇場の遺物としてかろうじて残っているのが、「グラン・ギニョル的な」というほとんど汎用性のない形容詞なのである。

それでは次節において、演劇ジャンルとしてのグラン・ギニョルらしさを支持するとされる「舞台上における死の現前」について、前期の代表的な戯曲の分析を通して検証することにして。

第二節 舞台上における死の現前

グラン・ギニョルの新しさ

本節では、ジャンルとしての恐怖劇を確立しようとする時期にグラン・ギニョルで上演された代表的な戯曲テキストの読解をすることによって、「グラン・ギニョルらしさ」の原型を探究することを目的としている。アニェス・ピエロンの報告によると、グラン・ギニョルの初代支配人であるオスカル・メテニエは、アンドレ・アントワヌに拒否された自分の戯曲を上演するために、1897 年シャプタル小路の奥にある劇場を買い取っている (Pierron 1995 : III)。自由劇場の支配人であり、当時の演劇界の有力者であるアントワヌは、グラン・ギニョルの誕生直後から、メテニエの目指していたジャンルのそう遠くない没落を予言して憚らなかったという。このようにしてアントワヌが上演を拒否したメテニエの戯曲の新しさとは、いったいどのようなものであったのだろうか。

メテニエの代表作であり、グラン・ギニョルの最初期においてもっとも有名な作品でも

ある『あいつだ！』（1897年11月初演）の解題で、ピエロンはその演劇史上の位置づけを説明する。

ここで、作者は敢えて娼婦たちの居場所を舞台上に持ってきているが、それは、徒刑囚、ごろつき、狂人とまったく同様に、演劇が軽蔑してきたものである。このようにしてオスカル・メテニエは、それまで板に上がることを禁止されていた登場人物たちの闖入によって演劇を革新する。しかし、私たちにとって興味深いジャンルとの関係で、『あいつだ！』の本当の新しさと言えば、それは死の現前である。たとえ殺人が実演より以前のことだとしても、それが作品の全体に漂うのは避けがたい。(Pierron 1995: 1)

ピエロンによれば、演劇史における『あいつだ！』の新しさは二つある。一つは、この作品がそれまで演劇が忌避してきたとされるいわゆる悪所の住人を主人公に据えているということである。しかもその悪徳の主人公が、機転を利かせて危機を脱出し、殺人事件の犯人逮捕に貢献するという筋書きなのである⁹。もう一つは、こちらがよりいっそう重要な点だが、演劇の舞台上に「死の現前」を持ってきたことを彼女は強調している。ただピエロンはここで、例えばシェイクスピアやラシーヌの悲劇作品と比較したりはしていないので、伝統的なこれらの戯曲に見られる死を前景に押し出した場面とどう違うのかについて彼女の真意を汲み取ることは難しい。だが、前節で言及した「グラン・ギニョルらしさ」を念頭に置いて敢えて斟酌するならば、伝統的な悲劇とは異なるジャンルとしての恐怖劇においては、舞台上で描き出そうとする主題そのものがそもそも死の恐怖なのだ、ということだけは言えるだろう。つまり恐怖劇は、登場人物が死ななければならないような状況に陥ることになった内面的な葛藤よりはむしろ、登場人物が死ななくてもいいような状況でいかにして死ぬか死なないかという実際的なスリルに興味を持つのである¹⁰。

例えば『あいつだ！』においては、主人公の娼婦が客として迎えている肉屋が実は殺人犯であるということに気づくところから、「死の現前」とピエロンが言うような宙吊り状態が始まる。死の雰囲気が舞台上に漂うということをそのように理解すると、たとえ肉屋が殺人を犯したという事実が舞台上で展開する上演より以前の出来事だとしても、そのことが暴露されることで、彼が次に目の前にいる娼婦を殺す可能性が、もちろん観客の期待感とともに、演劇全体に蔓延することになるだろう。

そのため、とりわけ『あいつだ！』に関する限り、「死の現前」という表現は、舞台上における具体性を兼ね備えたものとして把握しておく必要があるだろう。そうだとすると、ピエロンの指摘を考慮に入れて、この表現が含み持つ意味を明確にしておいた方がわかり易いかもしれない。例えば、この戯曲に関してだけならば、むしろ「殺人の現前」と言い換えた方がより正確に「グラン・ギニョルらしさ」を指示することができる。彼女の言う「死」という概念が舞台上で開示することになるとすれば、それは役者の演戯による具体的な身振りを媒介にしてしか実現しない。そのため、実際にどのような動きによって役者が「死」を演じ、それがいかにして象徴的な意味を獲得して観客の前に差し出されることになるのかを問題にしなければならない。特に知られた戯曲だけを見てみても、「グラン・ギニョルというジャンル」が確立する過程において、舞台上で例えば頭部を切断したり、両腕を切断したり、ロボットミイの手術をしたり、硫酸を浴びせかけたりと、「殺人の現前」

はますます激しさを増していく。このようにして、一連の「グラン・ギニョ尔的な」作品を通して舞台上における殺人が恐怖劇の眼目となっていくのである。

ただ、急いで付け加えておかなければならないのだが、グラン・ギニョルにおける「死の現前」とは、なにも行為としての「殺人」だけを意味するものではない。それは、物体としての「死体」を意味する場合もある。例えば、交通事故のショックで心臓麻痺を起こした女性の死体や、誤診によって仮死状態のまま生き埋めにされ苦悶のうちに死んだ女性の死体によって、「死」という概念が舞台上で開示することもあるだろう。つまりそこでの「死の現前」は「殺人」という行為を表現するような役者の動きによってではなく、「死体」という物体を表現するように役者が動かないことによって象徴的な意味を獲得し、それが観客の前に差し出されることになる。

ところで、「グラン・ギニョルというジャンル」が成熟していくにつれて、行為としての殺人はよりいっそう激しさを増し物体としての死体はよりいっそう露骨になっていくように見える。そのことを考慮すると、このジャンルの発端となる作品である『あいつだ!』のように、実演より以前の時間に起こったとされる殺人を仄めかすだけの演出というのはかなり奥ゆかしいと言えるだろう。こうした演出は、その後アンドレ・ド・ロルドの一部の戯曲を除いてほとんど姿を消すことになる。

死の現前が舞台上で可能となる条件

さて、具体的な戯曲テキストの分析に入る前に、本節において、舞台上における「死の現前」という表現をどのような意味で使用していくのかを確認しておく。

日本の演劇研究の第一人者であると同時に、戯曲テキストの翻訳や自身の劇団の演出をする渡辺守章は『演劇とは何か』において、演劇についてかなり原理的な説明をしている。彼によれば、演劇は「何よりもまず〈見るもの／見せるもの〉であり、しかも〈見る者／見せる者〉を現実の一つの空間に集合した、本質的に社会的な営為」なのである。その上でそれは、「〈生き身の人間〉（あるいはそれに代わるもの、たとえば人形）」が「原則は、現実の生の行動そのものではなく、虚構の行動を演じて見せること」でもある。その上で渡辺は、演劇に不可欠な構成要素について、「〈見る者〉すなわち〈観客〉（見物）と〈演じて見せる者〉すなわち〈演戯者〉（演者、役者、俳優）と、この両者を一つに集める空間すなわち〈劇場〉（常設とは限らない）と、そして〈演戯者〉によって〈演じられるもの〉すなわち〈行動を組み立てる術とその成果〉という意味での〈劇作術〉」の四つを挙げている（渡辺 1990：13-14）。

渡辺の指摘で注目しておきたいのは、見世物の場というものが「現実の一つの空間」であるということ、そしてそれは「〈生き身の人間〉」が「虚構の行動を演じて見せる」ことで成り立っているということの二点である。言うまでもなく、「死の現前」で当たりを取ったとされるグラン・ギニョルで本当の死が上演されることはない（たとえ本物のギロチンや本物の手術用メスが使用されることがあるとしても）。というのも実際に誰かが死ぬことがあっては虚構の行動ではなくなるからである。観劇と上演がともに「本質的に社会的な営為である」という先ほどの説明にもあるとおり、劇場空間そのものが呑みこまれている社会の規則に従って、いくら「死の現前」に特化される恐怖劇だからといって、本当に殺人を犯したり、本物の死体を見せたりはしない。ただ問題となるのは、こうした虚構の行

動を演じて見せる役者たちは、舞台上の登場人物であると同時に生身の人間でもあるということである¹¹。例えば、ある任意の人間の舞台上の動きを観客として目で追っている場面を想定すると、もちろんそこでの登場人物の身振りは、どこまでも虚構の行動であるように見えるだろう。だが一方で、同じ肉体を備えた役者の演戲が、職業上のものであるとはいえ、どこまでも現実の生の行動でもあることを、それが虚構の行動であることを前提にして芝居を見ている私たちには、同時に知ることができるはずである。観劇の規則に従って客席に座る私たちは、どれほど本当らしく見えようともその役者の演戲を本気にしないし、自分たちが見せられている動きそのものは登場人物の虚構の行動であると知っている。しかし、そのように弁えているからこそ、肉体が動いているという事実によって、それは同時に役者の本当の演戲でもあると認めていることになるのである。

そのため、もし舞台上において「死の現前」が可能であるならば、それは具体的な登場人物による行為としての殺人か物体としての死体という二つの形式において、それを虚構の行動として観客に演じて見せることになるだろう。渡辺の言う意味において「〈見せられるもの〉」とは、この場合は要するに殺人という事件の有り様か死体という事物の有り様に他ならない。芝居の結果として恐怖劇が「死の現前」に成功したと言えるとするれば、このような観劇体験が、いわば外傷的な意味での一つの権威として、価値として、観客に作用した結果としか考えられない。なぜなら、「死の現前」という表現を字義通りに受け取れば、観客が舞台上で供覧するものはまさに「死」であり、観劇と上演が表裏一体の関係である以上、「死」を見る者も見せる者も、こうした観劇の体験によって「死」なるものの恐怖という現実面に直に触れ合うことになるからである。それはもちろん、役者による舞台上の虚構の行動であるところの本当の演戲を媒介にして可能となることだろう。言い換えれば、観客である私たちが舞台上の役者の動きを単に虚構の行動とだけ捉えている限り、恐怖劇が意図している「死の現前」という事態に立ち会うことは絶対に実現不可能である。循環論法になってしまうが、このようにして私たちの観劇体験が外傷的なものであったことを反省することからしか、舞台上において「死」が現前しているかどうかについて判断することはできないし、恐怖劇というジャンルが成立することもない。つまり、舞台上で「死の現前」が成功したかどうかは、「グラン・ギニョル的な」演劇の眼目である恐怖を惹き起こされた結果、観客が事後的な体験談としてそれについて語ることからしか判断しえないということである。ここではとりあえず「グラン・ギニョルというジャンル」にとって本質的な要素である、劇場空間における「死の現前」という事態の内実をそのように設定しておく。

グラン・ギニョルに観劇に行くということが、舞台上における「死の現前」に立ち会うのを期待することであるとすれば、そこで観客が見るのは虚構の行動によって表象される、どこまでも本当らしく見える殺人か死体なのである。ピエロンは、メテニエの『あいっだ！』の興行的な成功と結びつけながら、劇場空間におけるこのような事件性こそが「グラン・ギニョルらしさ」の端緒であると指摘する。ジャンル演劇としての恐怖劇が、結果として「死の現前」を成立させるためには、舞台上における殺人か死体という虚構の行動によって媒介されることが不可欠であったということに注意しておく必要があるだろう。

メテニエとド・ロルドの作風の違い

劇作術によって作り出される「グラン・ギニョルらしさ」の原型を探るために、本節では二つの戯曲を取り上げる。一つはメテニエ作『あいつだ！』であり、もう一つはド・ロルドの『グドロン博士とプリュム教授の療法』(1903年4月初演)である。両者ともグラン・ギニョルの最初期の代表作として言及されることの多い戯曲なのだが、これらを照らし合わせることで「死の現前」を構成し演出する技法を検証していくことにする¹²。

ところでメテニエとド・ロルドの作風に関しては、より自然主義的である前者に対し、より「グラン・ギニョル的」である後者というように、両者の連続性よりむしろその断絶が強調されることがある。『ウーロッパ』のグラン・ギニョル特集号に寄稿するギィ・サバティエもそんな批評家の一人であり、メテニエの劇作に対する態度を次のように指摘している。

この観点では、絹織物工でリヨンのギニョル〔指人形劇〕の創立者である、ムルゲとの親子関係を与えられているので、「大きくなった」ギニョル〔指人形劇〕の創造者〔メテニエ〕は、あらゆる検閲に対して断固たる闘争という意味で保証を与えているようだ。彼は自分の棍棒を置いたりはしなかったし、有害であり続けようとしている…、たとえば政府を転覆させることが問題でないとしても！(Sabatier 1998 : 142)

これはメテニエが、ある雑誌に「聖なる丘の麓にあるモンマルトルで芸術の自由を守る」という宣言をしたことに関する記述である。引用文にあるように、ローラン・ムルゲ(1769-1844)はリヨンの絹織物工で、「ギニョル」と呼ばれる指人形劇の創始者である。サバティエによれば、メテニエは、元警察官であるにも関わらず、このリヨン発祥の指人形劇が持っている風刺精神を受け継ぎ、芸術活動の自由に基づいて当局の検閲から自分の演劇を守ると主張しているという。そこでは現実の社会に対して批評的であることがメテニエの劇作の動機づけとして指摘されているのである。

これに対して、『グドロン博士とプリュム教授の療法』のクライマックスについての演出指示(「顔は剃刀の刃でずたずたにされている、おぞましく、四肢を切断され、ばらばらにされている」)に言及しながら、ド・ロルドの劇作に対する態度をサバティエは以下のように表現している。

これこそが、風刺的な打撃ではなく血の大洪水を特権化するグラン・ギニョル的な演劇の誕生である。「年老いてしまった」ギニョルのナイフが、幼児の棍棒に取って代わる。1903年以後、シャプタルの小路の舞台上では、大いなる死体の君臨が大勝利をおさめる。(Sabatier 1998 : 145)

やや読みにくい文章であるが、サバティエは「風刺的な打撃」を幼児の棍棒に、「血の大洪水」を指人形のナイフになぞらえている。その上で、「グラン・ギニョル」(直訳すれば「大指人形劇」)劇場では、1903年にド・ロルド作となる『グドロン博士とプリュム教授の療法』の初演をもってやっと、それまでの「ギニョル」のイメージとは一線を画した今日で言うところの「グラン・ギニョル的な」劇の上演が始まるのだと指摘している。そこで

は、日常生活に根ざした自然主義的な演劇を目指していたメテニエと、血みどろの猟奇劇を作成してこのジャンルの成立に大きく寄与することになったド・ロルドとの差異が強調されている。

さらにサバティエは、このようにして方向性を定めたグラン・ギニョルが、好んで取り上げたテーマがどのようなものであったのかを指摘する。

医療が恐怖を作るというのは否定しがたいことである。というのも医療はそのとき精神異常者〔アリエネ〕と健康な人間を区別するものを理解しようとするのだし、医療はこの対象に対して区別というのは単にささやかなニュアンスだけだと診断するからである。こうした歴史的な契機において、身近な人であるおばさんが怪物じみていると暴露しても良いと考えるのは、驚くべきことであるし、ホラーの表現（幽霊、ヴァンパイア…）に伝統的に割り当てられてきた見せかけなどなくとも、狂気は群を抜いてグラン・ギニョル的なテーマとなっている。（Sabatier 1998：145）

例えば、グラン・ギニョルの発展に貢献したド・ロルドのこの作品は、エドガー・ポオの短編小説である『タール博士とフェザー教授の療法』を原作としている。ポオの原作に対するド・ロルドの「グラン・ギニョル的な」翻案という主題については詳述しないが、それにしても、「グラン・ギニョルというジャンル」の成立を記念するこの戯曲が、「精神異常者 aliéné」の保護施設を舞台に設定していることは、もちろん作者自身の嗜好が存分に反映しているとはいえ、注目に値する。グラン・ギニョルの上演目録には「医療劇」と呼ばれる一連のテーマ作品があり、ド・ロルドはその中心でもっとも積極的に劇作をした人物なのである。ド・ロルドと「狂気」というテーマは、グラン・ギニョルの歴史上においてたいへん重要なものだが、ここではまず、メテニエの『あいつだ！』とド・ロルドの『グドロン博士とプリュム教授の療法』の比較を通じて、「グラン・ギニョルらしさ」を支持する戯曲の構成について検証していく。

『あいつだ！』の冒頭分析

本節では、舞台上における「死の現前」という「グラン・ギニョルらしさ」にとって核となる特徴を検証するために、冒頭分析という手法を採用する。劇場に來た人々が、幕が上がって最初に遭遇する第一幕第一場の分析を通じて、「死の現前」という恐怖劇の目論見がどのように準備されているかを、戯曲テキストの内部から浮き彫りにするためである¹³。そのため冒頭分析を実践するに際して、ここではグラン・ギニョルが律儀に遵守していたとされる古典劇の三一致の法則を参考に四つの項目を設定して、そこに当て嵌まる戯曲の記述を抜粋して列挙した上で、それについて考察を加える¹⁴。舞台上における「死の現前」が観客にとって事件となるようにあらかじめ仕掛けられた技巧を探るべく、三一致の法則に関わる時間、場所、行為の三項目に劇場外の事柄を指示する参照項の項目を加えて四つとした。

第一項は時間に関わる項目であり、幕が上がって観客が聞く第一声である(①)。これは、第一幕第一場の作品全体における位置づけを要約的に示したものであり、観客に上演時間の開始を告げる最初のひと言になる。さらにこれは、恐怖劇の主題となる「死の現前」を

準備することになる重要な台詞でもある¹⁵。

第二項は場所に関わる項目であり、劇の舞台設定である(②)。これは、実演の時間内に、事件がどこで起こることになるのかを明らかにするものでもある。特に、第一幕第一場において、そこがどのような場所なのかを説明する台詞は、客席から眺める舞台装飾とともに、その後に起こる事件の内容を示唆する伏線となる。

第三項は行為に関わる項目であり、演劇が目的とする「死の現前」を直接的、あるいは間接的に表現する発言である(③)。これは、戯曲テキストの主題が持つ「グラン・ギニョルらしさ」を端的に表示する指標となるものであり、恐怖劇が観客に期待させる恐怖体験の内実を、冒頭の第一幕第一場においてあらかじめ仄めかすものでもある。舞台上における「死の現前」がどのように果たされるのかをこうした台詞によって暗示することで、最終的に実演されることが期待される行為としての殺人や物体としての死体を登場人物たちが先取りして説明していることになる。

第四項は参照項に関わる項目であり、劇場外の知識への言及である(④)。これは、地名や誌名といった実在の固有名詞であり、恐怖劇が観客の日常生活との連続性を誇示しようとするときに使用するものである。とりわけ、グラン・ギニョルは三面記事的な事件に取材することが多いので、舞台上で起こる事件を証拠立てるために新聞や雑誌などのメディアを活用し、そのようにして劇のもっともらしさを確保しようとする。

以下において、それぞれの項目に該当する記述を戯曲テキストの第一幕第一場から抜粋し、その結果に基づいて考察を加える。このようにして、『あいつだ!』と『療法』の二つの戯曲テキストに同じ作業をした上で、その結果を重ね合わせる形で「グラン・ギニョルらしさ」について検討をする。

まず、先の四項目に該当する内容をテキストから引用すると、メテニエ作『あいつだ!』の第一幕第一場は以下ようになる。([] は演出指示、すなわちト書きである。)

- ①「すっごーい、だあれも通らない!」(*C'est épatant, il ne passe personne !*)
- ②「[家具つきホテルの一室、地上階]」／「こんなやつはウチに泊まりに来るのかな…」／「鼻欠けさん *M.Nez-Cassé*」／「通りすがりの客 *clients de passage*」／「そんなやつと閉じ込められるのよ…」／「そいつは自分がだれかなんて話したりしないわよ…」／「当直の目がある詰所から二歩のところまで…しかもあたしたちのものみたいに監視されてる通りの上で」
- ③「ヴァンセンヌで殺されてるところが見つかったって…自宅で…」／「頭がもうほとんど肩の上に乗ってない…」／「盗みのために人を殺すの…」／「肉屋 *boucher*」／「こんな連中こそ、細かく切り刻んでやらなくちゃいけないの…」／「首なんかのこぎりで斬っちまえ!」／「野蛮なケダモノ *bêtes sauvages*」
- ④「ラフェリエール通り」／『プチ・パリジャン』*Le Petit Parisien*、「現場では、デュボワ老婦人を殺した者の身元について確定された…。名前はリュック・マルティネ、ヴァンセンヌの肉屋の青年、彼には重大な嫌疑がかけられており、犯罪の当日よりまったく姿を消してしまった…。彼は追跡されており逮捕はもはや時間の問題である…」／「ヴァンセンヌ *Vincennes*」／「カプール *Capoul*」／『ル・ソワール』*Le Soir*、「デュボワおばさんは 20 フランの硬貨でいっぱいになった小さな小物入れを持っていた。彼女はかなりの守銭奴だったが、宝石を熱愛していた」／「パリの真ん中で *en plein Paris*」

まず第一項について、この戯曲の第一声は、「すっごーい、だあれも通らない！」である。この台詞の話者は、物語の主人公ヴィオレットであり、彼女は娼婦である。そのためこの発言は、彼女が自分の部屋から外を眺めながら、娼館に訪れる客の不在を大げさに驚いて見せたものである。ただ第一幕第一場の最後には彼女の部屋に客が到来するので、劇は客の不在を確認することから始まり、客の現前によってその不在が解消することで次の場面に移行する。そして、第二幕以降に実はこの客が殺人の容疑を掛けられている指名手配中の肉屋の男であると発覚することによって、劇が「死の現前」に向けてにわかに活気づいていく。ヴィオレットが彼女自身に加えられるかもしれない危害を想像して徐々に恐慌を来していくのである。そのことから、第一幕第一場の第一声による不在の確認が、第一幕全体の要約になっていること、さらに、それが同時に、第二幕以降に行方としての殺人を舞台上に誘引するための動機づけになっていることがわかる。

次に第二項について、戯曲テキストにおいて直接指示されている舞台設定は「家具つきホテルの一室、地上階」である¹⁶。これだけでは娼館であるかどうかは不明であるが、地上階のホテルの部屋から、ガウンを羽織っただけの姿で窓の外をちらちらと眺めながら編み物をしているヴィオレットが客待ちをしている様子であることは、容易に推察できるようになっている。また、娼館の経営者であるブリケおばさんとの「誰も来ないのか」というやり取りから、そこが娼婦の仕事場であることは幕が上がってすぐに明らかになる。さらに、娼館にまつわる表現として、見回りの警察官に梅毒の症状を示唆する「鼻欠けさん」という愛称を用いている。ブリケおばさんの娼館は駐在所から近く、常にパリ当局の監視があるという報告から、そこが安全な場所であることが強調されている。もちろんここで問題としているのは、この世界観が、たとえ地続きであるとしても、当時のパリの姿そのものであるかどうかではない。恐怖劇にとって問題となるのは、このように悪所と懇意な警察官が周囲を監視しているためブリケおばさんの娼館は安全だという含意を伝えることで、『あいつだ！』という戯曲テキストが何を意図しているかなのである。「死の現前」が舞台上で事件として発生するための条件としては、安全であるはずの場所が実は安全ではなかったという筋書きがどうしても必要である。そもそも安全でない場所での殺人や死体は衝撃的であるとはいえ事件性はないのだから、『あいつだ！』においてもやはり、舞台となるブリケおばさんの娼館は安全で安心できる場所でないと言えらるだろう。

続いて第三項について、『あいつだ！』において「死の現前」として示唆されている行為は殺人である。同業者の婦人が、パリ東部の郊外であるヴァンセンヌの自宅で、ほとんど頭部が切断されるようにして殺されていたという記事が当時の大衆紙『プチ・パリジャン』に掲載されている。そして、そのことからブリケおばさんとヴィオレットの会話はにわかに活気づくことになる。犯人は金銭目的で小金を溜め込んでいた娼館の女主人を惨殺しておりしかもその男は肉屋なのだ。ヴィオレットは肉屋にちなんだ罵言を吐いて犯人を非難しているし、そこでは彼の職業にかこつけて、人肉を切り刻んで殺害する粗野で動物的な男のイメージが重ね合わされて語られる。このようにして、彼女はあらかじめ新聞を読むことで被害状況を知ってしまったがために、実際に犯人に遭遇していることに気づいて、徐々に恐慌を来してしまうのである¹⁷。そうだとすれば、デュボワおばさんについての新聞記事はヴィオレットの危機を予言することになるし、こうしたメディアの情報がなければ彼女は自分が危機であることさえ認識しなかったということになる。言い換えると、戯曲

テキストの構成において、冒頭で紹介されるデュボワお婆さんの記事はヴィオレット自身がその後遭遇することになる事件の入れ子になっているのである。彼女は前もってどのような殺され方をするかを知っていたからこそ肉屋の男に戦慄する。ところで、新聞記事が被害状況を丹念に描写することによってヴィオレットに惹き起こした反応と、恐怖劇が行為としての殺人を仄めかすことによって観客に惹き起こそうとする反応もまた、さらにもう一重の入れ子になっていると想定するとどうなるだろうか。そこでのテキストの構造はヴィオレットに起こる劇的な状況をいわば観客のモデルとして、この戯曲が提供しようとする恐怖体験を象嵌するようにして成立しているように見える¹⁸。

最後に第四項について、「ラフェリエール通り」は、パリに実在する通りの名前であり、グラン・ギニョルがあったシャプタル小路からは南東に 500m ほどの地点である。この戯曲では、実在する誌名である『プチ・パリジャン』(1879-1944)や『ル・ソワール』(1887-)に掲載された記事として、ヴァンセンヌで起きた殺人事件の速報が伝えられている。この事件が金目当ての犯行であることから、客の来ない娼館の経営者であるブリケお婆さんとその娼婦であるヴィオレットは、強盗するほどの財産を持たない自分たちが犯人に狙われるわけがないと高を括っている。こうした新聞の情報は、犯人が捕まるのは時間の問題だという報告によって市民の安全を保証しようとしている点で重要である。しかし同時に、容疑者の特徴を紙面に列挙することで市民に犯人逮捕への協力を呼びかけるということは、容疑者として指名されている肉屋の男がまだ市内をうろついていることを表してはいないだろうか。ちなみに「カプール」というのは当時流行していた髪型の一種で、その名称はテノール歌手であるヴィクトール・カプール(1839-1924)にちなんだものである。「パリの真ん中で」という表現は、警察官の詰所が近くにあるという台詞に続くものであり、都市の中心部は監視が行き届いており安全であるという含意を持つものとも言える。もちろん、恐怖劇の筋書きとして、容疑者となっている肉屋は捕まることなくヴィオレットの部屋に客として訪れることになるのだから、こうしたメディアの情報は、このジャンルではまったく当てにならない。

『グドロン博士とプリュム教授の療法』の冒頭分析

それでは、『あいつだ!』に引き続いて、ド・ロルド作『グドロン博士とプリュム教授の療法』(以下『療法』)から先の四項目に該当する内容を抜き出してみる。(□ は演出指示、ト書きである。)

①「だれもいない…」(Personne…)

②「[仕事部屋。一精神科医の堅苦しい内装]」／「所長室 cabinet du directeur」／「精神異常者の施設 établissements d'aliénés」／「とりあえず、君もわかるよ、この施設が、フランスで唯一、気ちがいどもがほとんど自由に生活していてかなり手厚く世話されてるってこと、かなり優しく、かなり人間的なやり方で…」／「病人を扱うのに、ある方法、療法を持ってて、そのおかげで見事な治療を施している…」

③「ここは風車みたいに入れるな!」／「へんな運営をする施設じゃないか!…ドアはみんな開いてるし…。気ちがいどもはいいように逃げちまえるにちがいない!」／「鋭く、身の毛のよだつ叫び声」／「ものすごい叫び声、ぞっとさせる騒ぎ声」／「気ちがいどもはこんな騒ぎ声を出すもんだよ、きっとね…。やつらはしょっちゅうこんな風にわめくん

だ…とくに雷雨の時季の間は…そしてその顔つきは深刻になる…」／「雷鳴がとどろいたときのやつらの声を聞いてみるよ！…ぞっとするよ！」／「まただ！…こんなろくでなしどもになにをしてやがんだ？…きっと看守がひどいいじめをしてるんだな…恥を知れ！」／「とっても心地良い見世物 *spectacle bien agréable*」／「かわいそうないたずらっ子たち *pauvres diables*」／「もの珍しいケダモノ *bêtes curieuse*」／「やつらは他の連中とおんなじに病人なんだし…他の連中よりも哀れむべきじゃねえか！」／「やつらにかかずらってからやっと、その境遇がちょっとでも改善されて、他の病人とおんなじに扱うようになるんだ…」／「…入り口のドアなんて大きく開いてたし…俺たちは階段を上がって、ネコ一匹にも出っくわさずに施設をまるごと横切ったってのに…」／

④「ウチの新聞にそのことで少なくとも二つは記事を書かなくちゃいけないな…」

まず第一項について、この戯曲の第一声は「だれもいない…」である。これは、アンリとジャンという二人の新聞記者が、取材に来た精神病院の所長室になんの取り次ぎもなしに入れたときの様子を述べた発言である。ただ、第一幕第一場はこの所長室の奥からグドロンと名乗る人物が登場するところで終わるので、所長室にいるべき人物の不在の確認で始まり、その不在を埋める人物の登場によって次の場面に移行すると言うことができる。劇の最後には、これが病院に収容されている患者の一人であり、他の患者たちを先導し、看守たちを捕縛し、さらには所長を殺害した人物であると発覚する。グドロンは所長室で本物の所長であるメーヤール氏に成り代わって新聞記者の取材に応じ、何人かの患者たちをその部屋に招き入れ、挙句の果てに彼らとともにその新聞記者を襲撃する。看守たちがなんとか所長室に駆けつけることで、新聞記者は辛くも難を逃れるのだが、看守長が所長室の奥で八つ裂きになった所長の死体を発見し、それを運び出すところで舞台は幕となる。こうしたことから、第一幕第一場の第一声が召喚することになるこのグドロンなる人物が、劇の筋書きにおいて、舞台上に「死の現前」を誘引する役割を担っていることがわかる。

次に第二項について、戯曲テキストの冒頭に指示されている舞台装飾は「仕事部屋。一精神科医の堅苦しい内装」である¹⁹。「精神科医の堅苦しい内装」という表現ではどのような家具や小物が具体的に精神科医らしいと言えるのかは判断できない。しかし、とにかく観客の目に映る仕事部屋が他でもなく精神科医のものであるとわかるように、との指示が作家から出されているということは注目に値する。舞台設定は精神病院の所長室になっているがこれはただの精神病院ではない。収容している患者を自由に生活させ、手厚く世話をすることによってフランス中で評判になっている精神病院なのである。このようにして「精神異常者 *aliéné*」に人道的な処置をする療法は、この劇において「鎮静療法 *système de la douceur*」と呼ばれている²⁰。ところでこうした療法の説明は、それまで患者が繋がれていた鎖から解放したと言われているフランス精神医学の祖、フィリップ・ピネル(1745-1826)が提唱した療法の説明と一致している²¹。それは「道徳的治療 *traitement moral*」と呼ばれるもので、19世紀末のパリにおいてなお、これを伝統的かつ人道的なやり方として採用し評判を得ていたブランシュ病院のような例もある。ただ、ここではこのような処置が独自の手法としてフランスで話題になっているという指摘から、グラン・ギニョルの観客たちにとって精神異常者が鎖に繋がれることなく院内を自由に歩き回れるという療法は当たり前のものではないとする前提が伺える。そしてまさに自由に歩き回れたからこそ、患者の中でももっとも凶暴なグドロンは、他の患者たちを先導して看守たちを閉じ込め、所長で

あるメーヤール氏を殺害した上で彼に成り代わるのである。「グラン・ギニョルらしさ」という点で注目すべきことは、この療法が、なにより精神異常の治療として効果的であるという触れ込みであろう。つまり、恐怖劇は、この病院に収容されている患者たちは独自の療法である「鎮静療法」によって治っていく過程にあるためおとなしく、決して暴れたりしないという暗黙の了解を第一幕第一場で観客と取りつけようとしているのである。所長であるメーヤールという人物が、誰かからの推薦状無しには面会することのできない偏屈であるとわざわざ強調することで、グドロンの振る舞いが演劇の冒頭から不自然なものに見えるように工夫しているのもまさにそのためであろう²²。

続いて第三項について、『療法』の第一幕第一場においては行為としての「死の現前」を直接指示する言動は見当たらない。ただ、舞台は精神病者が自由に歩き回ることができる精神病院であり、なぜか人気がまったくなく、時折ものすごい叫び声が聞こえることなどが登場人物の不安を煽っている。また、この戯曲において規定されている精神異常者は、雷雨の時期にものすごい大声を上げたり、看守にひどい虐待を受けたり、病院の訪問客の見世物にされたりすることになっている。新聞記者は、一般論として精神病院のこうした待遇の劣悪さを指摘した上で、それについての知識を読者に提供することでこうした現状の改善に貢献できると言っている。つまり彼らは、そうすることで精神異常者が他の病人と同じ扱いを受けられるようになると言って、彼らを新聞の記事にすることを言い訳をしているのである。

ところでこの劇の最終局面において、所長室から出てきたグドロン博士が実際は所長ではなく患者の一人であるということ、彼が他の患者たちを先導し看守たちを捕縛していたことが暴露される。上演の間、グドロンはいつでも「鎮静療法」がどれほど素晴らしいかを説き続けるのだが、その一方で第一幕第一場から聞こえていたものすごい叫び声は断続的に舞台上に響き渡り、「鎮静療法」の治療効果とは反対の事実を院内のどこかから表明し続けることになる。もっとも凶暴な精神異常者が上演時間より前に所長を殺害しているという事件の発覚が、「死の現前」を眼目とする恐怖劇にとって本質的な要素であろう。この劇では、所長の変わり果てた姿が観客の前に晒されることによって、行為としての殺人が発覚すると同時に物体としての死体が顕現するという仕掛けになっている。ただその一方で、この劇の筋書きには、始めは正常に見えた所長が実は精神異常者であり殺人犯であるというもう一つの暴露が含まれている。作者であるド・ロルドの精神医学に対する見解は次章で取り扱う内容になるのだが、このようにして精神的な健常者と精神的な障害を持つ人びとが一見すると区別がつかないという点には、精神異常についての作者自身の思想が盛り込まれていると見ることができる。劇の冒頭から響いていた患者たちの野獣のような咆哮は、所長の死体を片づける最後の場面においてグドロンの叛乱が成功したことを祝う哄笑へと変わっている。このようにして、上演時間中に一人の登場人物の役どころが正常から異常へと漸進的に横滑りしていく過程に、観客の快楽を高めるド・ロルド流の恐怖劇の特徴を認めることができるかもしれない。

最後に第四項について、第一幕第一場では明かされないままであるが、次の場面で取材に来ている新聞記者の誌名が、フランスの日刊紙『ジュルナル・ド・パリ』(1777-1840)であることが明言される。彼らの取材の目的は、独自の「鎮静療法」によってフランス中で評判になっている精神病院を訪問し、その所長と面会することである。二人の新聞記者の

うち、アンリは精神病院への取材経験があり精神異常者がどのようなものであるかを同行しているジャンに説明する。それに対してジャンは、精神病院の待遇の劣悪さを一般的な知識としては持っていて、収容されている患者を見世物のように取り扱うことになんらかの抵抗を示している。そこでアンリは、新聞紙面で精神病院の現状を報告することでその劣悪な待遇が広く知れ渡り改善する契機になるのだと言って、記事にすることの正当性を主張するのである。第一幕第一場で交わされるこうしたやり取りが、精神病院というものに対する一般的なイメージの導入を図るものだという点で、アンリとジャンの見解の相違は注目に値する。二人は精神異常者の保護を目的とする施設が訪問客から入場料を取って、見世物としての収入を得ていたという歴史的背景を前提にして、その是非を議論している²³。新聞記事の目的が、精神病院を公衆の興味を引く見世物として紹介し、その好奇心を満足させることにあるのか、それとも公衆にその現状についての情報を提供し待遇改善を要求するような社会的な気運を高めることにあるのか、そのことを問題にしているのである。ところで、そもそもこの戯曲の原作はエドガー・ポオの短編小説『タール博士とフェザー教授の療法』(1845)であり、南仏の精神病院を舞台にしている²⁴。そして、ここではとりあえず、精神病院を取り巻く言説がこのように新聞記事の情報を媒介にして流通していたという戯曲の前提を確認しておく。

二作品にみるグラン・ギニョル的な世界観

それでは、二つの戯曲テキストに共通する内容を要約してみよう。

まず第一項からわかるように、どちらも「だれもいない *personne*」を含む第一声から劇を開始している。ただ、その発言が指示する内容には異なる点がある。『あいつだ!』では、娼婦ヴィオレットが彼女の働いている娼館に客の来ないことを嘆いて「だれもいない」と言っているのに対して、『療法』では、新聞記者アンリが「所長室」にいるべき人物がいないことを訝って「だれもいない」と言っている。前者では恐怖劇の主人公は娼館の中にいて外からの訪問客を待っているのだが、後者では精神病院の外から中へと自発的に訪問している。しかしながら、第二項から明らかになったことだが、それぞれの第一幕第一場が場所について強調していることはむしろ一致しているように見える。『あいつだ!』では、当局の監視が行き届いているため娼館は安全が保証されているという舞台設定を誇示していた一方で、『療法』では、「鎮静療法」によって治療の過程にある精神病院に暴れる患者などいないという舞台設定を誇示していたのである。両者に共通する点は、第一声によって不在であることを確認された人物が、結果として舞台上に「死の現前」を誘引する犯罪者であったとわかるということである。このことからグラン・ギニョル劇場では、主人公が第一声を発することによって安全であるはずの場所に危険をもたらす人物が来訪する。つまり、『あいつだ!』と『療法』の戯曲テキストの構成において、どちらも第一声が召喚した人物が誰であるのかが上演時間の枠を決めていて、その人物とどこで出くわすのかが劇の舞台設定を決めているのである。

また、「グラン・ギニョルらしさ」を支持する第三項の分析において重要なのは、恐怖劇が見世物として提供する事件には、いつでも戯曲テキストがあらかじめ設定している内包された観客の存在が不可欠だということである。先に言及した渡辺の記述に即して、読者の需要理論を提唱したヤウスの用語を使うならば、グラン・ギニョル劇場においてもやは

り、「死の現前」を観劇に来る人びとの「期待の地平」が前提されている(ヤウス 2001)。そして、グラン・ギニョルが彼らにとって文字通り恐怖劇であり続けるためには、彼らが劇場に持ち込むことになる「期待の地平」を上演の度ごとに打ち破るような鮮烈な恐怖体験を観客に提供し続けなければならない。このようにして、戯曲テキストにはいつでも内在的に観客が設定されており、そのあらかじめ設定された観客にとって恐怖劇であることが「グラン・ギニョルらしさ」を基礎づけているのである。そこでさらに問題となるのは、劇場と観客が暗黙裡に了解し合っているとされる「期待の地平」はいかにして成立するかということになるだろう。恐怖の論理化という本論の関心から言えば、グラン・ギニョル劇場における観劇がまさに恐怖体験であることによって、観客はいつでも事後的に恐怖を論理化するのである。恐怖劇を見る時間と恐怖体験を語る時間は、観客一人ひとりにとっては常に前者が後者に先行しているはずである。ただ、本質的に社会的な行動である以上、観劇することはグラン・ギニョルが劇場として成立するために必要な社会性を支持するという側面がある。そのことから、観客に対して恐怖体験を提供する条件として、ジャンル演劇としての恐怖劇はいつでもその劇場が存在することを可能にしている社会についての恐怖とは何かを探究することを余儀なくされているのである。

メテニエの『あいつだ!』は、歓楽街の裏通りにある娼館には、指名手配中の殺人犯が当局の監視の目を潜り抜けて訪問する可能性があるという示唆している。娼婦でない私たちは、殺人犯と密室で二人きりになるというヴィオレットの恐怖を他人事として片づけることができるのだろうか。この劇は、そんなことはできないと告げている。金品の強奪を目的に殺人を犯す輩が捕まりもせずに徘徊しているのは社会的な事実であり、突然来訪してきた目の前にいる誰かに人殺しの可能性があるということは新聞の三面記事によって連日熱心に報道されているからである。そのためこの戯曲の恐怖を規定しているのは、実際は殺人を犯した肉屋の青年その人ではなく、そのような連中といつでも背中合わせで生活をしていかなければならない観客の現実の方なのである。

ド・ロルドの『療法』は、人道的な処置で知られる精神病院には、鎖に繋がれない自由な生活を満喫できるがゆえに、凶暴な患者が所長を殺害する可能性があるという示唆している。新聞記者でない私たちは、凶暴な患者と密室で向かい合って話をする機会など皆無であると言い切ることができるのだろうか。この劇は、それはできないということを証明しようとしている。その凶暴さゆえに精神病院に収容された患者が完治することなく他人に危害を加えることがあるのは社会的な事実であり、しかも精神病院が患者の治療に対して微々たる力しか持ちえないということもまた同様である。それどころか、見た目の上では正常である誰もが実は精神疾患を患っているという可能性さえも零ではない。そのため、この戯曲の恐怖を規定しているのは「精神異常者」が実際に殺人を犯すということではなく、そうは見えない人物が実際は心の病に冒されていて、いつ目の前で暴れだしてもおかしくないという観客の現実なのである。

もちろんここで素描している世界観は、グラン・ギニョルが恐怖劇というジャンル演劇を成立させようとする時期に繰り返し上演された作品に見られるもの以上のものではない。さらに言えば、これらの作品はまだコミカルな演出が施されていて、例えばヴィオレットのちょっと間の抜けた台詞回しや、アンリとジャンの掛け合いといったものには逆にシリアスになり過ぎないような工夫さえも見出せる。次章で取り扱う内容になるが、グラン・

ギニョルの最盛期を飾るド・ロルドの代表作には、もはやこうした喜劇的な要素は見られなくなるという点からも、『あいつだ！』と『療法』の二作品は恐怖劇の黎明期にどのような試行錯誤が行われていたかを垣間見させてくれると言えるかもしれない。「死の現前」と怖がらせ過ぎない工夫による絶妙なバランス感覚がこの時期の特徴であり、それがのちにメテニエ流の自然主義からいわゆるスプラッター映画の源流とでも言えそうな血みどろの演出に取って代わっていくのである。

続いて参照項に関わる第四項について、二作品に共通してもっとも目立つ要素は「新聞」というメディアである。『あいつだ！』において、ヴィオレットは『プチ・パリジャン』や『ル・ソワール』を読みさえしなければ犯人の特徴について無知のままであり、その男と二人きりであるかどうかなど知る由もなかったはずである。しかも犯人逮捕は時間の問題であるなどという無責任な速報のせいで、ヴィオレットは糠喜びをして、訪問客が犯人であることに気づいて愕然とする。『療法』において、新聞記者であるアンリとジャンは「人びとの病のニュース、彼らの健康が公衆の関心を引く」という『ジュルナル・ド・パリ』のモットーに従って評判の精神病院の取材になど行かなければ、襲撃される危険は事前に回避できたかもしれない。まさに、ここで読者として認定されているような病人の健康に関心を持つ「公衆 public」こそがグラン・ギニョルの観衆でもあるのだが、もちろんこの場合の「病 *maladie*」には医療的な文脈で言う疾病の意味だけでなく、社会的な文脈で言う病理の意味も含まれている。新聞というメディアの存在がなければ、どちらの戯曲も恐怖劇として成立しないことから、これの活用がベル・エポックのグラン・ギニョルにとってどれほど有効であったかということが読み取れるだろう。しかもグラン・ギニョル自体が、こうした作品の上演を通じて、新聞の三面記事に類するようなメディアの役割を果たしているということも見逃せない²⁵。

恐怖劇の社会性

戯曲テキストの第一幕第一場は、「グラン・ギニョルらしさ」という意味において、事件前夜である。そこでは、どちらの作品も「死の現前」に居合わせるという観劇体験を提供する前段として、その主題の一般論を話題にしている。『あいつだ！』のヴィオレットは、新聞を読むことによって老婦人を殺害した犯人の特徴を知るのだが、「金目当ての犯行」、「目下追跡中」、「犯人確定」といった記述そのものは、誰もがいつも目にする三面記事の決まり文句でしかない。この戯曲の事件は、このようにして予備知識を得ていた「殺人犯」が、実物として彼女の目の前に姿を現し彼女を脅かすことになるという状況で展開する。ヴィオレットは例の記事と照らし合わせて、「頭がもうほとんど肩の上に乗ってない…」という老婦人の被害状況と自分の身に起こりうる危険を重ね合わせている。『療法』においてアンリとジャンは、精神病院と患者について議論を戦わせている。アンリは取材の立案者であり、精神病院に来るのは初めてではない。グドロン博士の療法に理解を示し、報道に関して積極的な意義を認めている。ジャンはアンリの付き添いであり、こういった場所へ来るのは初めてである。グドロン博士の療法に懐疑的であり、報道は患者を見世物にするとして消極的である。アンリによれば、彼らは雷鳴の鳴り響く晩にはものすごい叫び声を上げ、自分たちを見世物にする訪問客を脅かすのだという。『療法』における事件は、このようにして二人が別々に知見を得ていた「精神異常者」と直接対峙するところで展開する。

しかも所長だと思っていた人物が、他の患者たちを先導し看守たちを閉じ込め、その所長を殺害したもっとも凶暴な患者なのである。以上のことから、黎明期のグラン・ギニョルの作品が、舞台上における「死の現前」に取り掛かる前に、第一幕第一場において公衆が新聞などのメディアを通じて想像的に付与している「殺人犯」や「精神異常者」の危険性や不気味さを強調していることがわかる。そのようにして、これから舞台上で起こりうる事件の内実をあらかじめ示唆することで、恐怖劇は彼らに対する社会通念を再確認するとともに、こうした事件が現前することの緊迫感を高めようとしているのであろう。

初期グラン・ギニョルに代表的な二つの戯曲の冒頭分析を経て、私たちは1897年のメテニエと1903年のド・ロルド間に見られるのは、断絶よりもむしろかなり律儀な形式の一致なのかもしれないと提案することができる。「だれもいない」という第一声から上演を開始すること、上演時間より前に殺人が遂行されていること、安全であるはずの場所で新聞というメディアを通じて主人公が事件に巻き込まれることなど、二作品を並べてみると、ド・ロルドの『療法』は、先行するメテニエの『あいつだ!』の構成法を踏襲しているように見える。グラン・ギニョルがジャンル演劇を成立させようとする時期に、例えば直接的に殺害する場面がない前者の演出が自然主義的であって、八つ裂きになった死体を晒す場面がある後者の演出が「グラン・ギニョルの」であるという論点だけでは全体像を捉えられない。恐怖劇が成立するための本質的な部分を見極めるためにも、こうした形式的な側面にも注目する必要がある。

- ¹ 本節におけるグラン・ギニョルの概説は以下の著作を参考に行っている。管見の限り日本でもっとも古いグラン・ギニョルの紹介記事は椿(1973)である。ピエロン(1995)以前のグラン・ギニョル関連書籍では、RIVIÈRE, WITTKOP(1979)がフランス語の解説書として、GORDON(1988)が英語の解説書として知られている。ピエロン(1995)は演劇史におけるグラン・ギニョルの位置づけを提示する研究書としてだけでなく、実際に上演された戯曲テキストの資料集成という性格を持ち、現時点でもっとも詳細かつ浩瀚なグラン・ギニョルの関連書籍である。ピエロン(1995)以降、徐々に出版が盛んになりつつあるグラン・ギニョルの研究書の主要なものとして、フランス語ではPIERRON(2002)があり、英語ではHAND, WILSON(2002, 2005)があり、邦語では真野(2010, 2011, 2012)や藤井(2010)などがある。なお、本節の記述に関して、元テレビ局の職員で、1997年にピエロン(1995)所収の戯曲テキストに基づいてグラン・ギニョルの演劇を再現したビデオ映画を製作したPierre B. REINHARD氏へのインタビューによって得られた知見を適宜参照したことを付け加えておく。
- ² この碑文の内容は2005年当時のものである。ちなみにここで列挙されている固有名詞などを見る限り、これは本節で取り扱っているトラヴェルシの著作を参考に行っていると推測できる。
- ³ 「このジャンル——戦慄の劇場——は、批評家や観衆にたやすく認められることはない。それは長いこと演劇の文学の中にその地位を占めてきたのである」(Traversi 1928: 37)。
- ⁴ ジャンル劇場の乱立などを含む当時のモンマルトルの状況についてはシュヴァリエの著作が参考になる。(Chevalier 1980)
- ⁵ 『『グラン・ギニョル』という看板の下で誰もがみな知っているこの『ジャンル』のことを、人はたいそう悪く言ってきたとはいえ、それがあらゆる観衆に認められたということ、困難で危険な試練を成功裏に抜け出せたということははっきりと認めざるを得ない」(Traversi 1928: 51)。
- ⁶ 病院について補足すれば、ド・ロルドには裕福なハンセン氏病患者収容施設に強盗が入って出られなくなるという筋書きの『緩慢な死の城』という戯曲がある。
- ⁷ 小倉孝誠によれば、当時の新聞連載小説は犯罪を教唆煽動していた側面がある(小倉 2000)。
- ⁸ トラヴェルシは自分の意見への補足としてフェルナン・グレッグという人物の記事を取り上げている。

- 『グラン・ギニョルなるジャンル』は流行おくれになってしまい、もはや、別のものを見つけなければならないように私には見えた。このジャンルが熱心なファンを持ち、彼らの熱意が説明され得るものであることを私は否定しない。しかし、戦争があったのだ…。四年間もの重大なホラーがあったのに、シヤプタル通りの些細なホラーが成すことからあなたは何を望むというのか？」(Traversi 1928 : 43)
- 9 ピエロンは縁日の口上の型に則った『あいつだ！』の宣伝文句を紹介している。「少しも作りものでない筋書きで、〔／〕戯曲はブルジョワたちに証明するのだ、〔／〕悪徳はときになることもある、〔／〕正義の補助というものに！」(Pierron 1995 : 2)
- 10 ピエロンは『あいつだ！』の解題で「当時流行った表現を使えば、観客は『ぐっとさせられる』、彼らが見ているものとの距離をなにもかも失くすときに。これこそが恐怖劇の到来である。」と「グラン・ギニョルというジャンル」の成立におけるこの戯曲の意義について前置きをした上で、1898年9月10日にリヨンの新聞に掲載されたとされる筆者不詳の劇評を紹介している。「メテニエ氏の劇は30分の長さしかないが、アンビギュ…の五幕ものよりもぐっとくる。舞台はかなり本物らしく恐怖が客席を虜にする。熱狂的な震えに取りつかれ、情熱に喉が息詰まり、心臓が打ったり止まったりして、見物人は、取り乱して「怖いわ！怖いわ！」と叫びながら嗚咽するあの娘と同様に、自分の客席にしがみつく。」(Pierron 1995 : 3)
- 11 このことについては、本論の第三章第二節を参照されたい。
- 12 ピエロンの作成した上演目録を参照すると、たいていは一度しか上演期間のないグラン・ギニョルの作品群の中で、この二つの戯曲はどちらも、マックス・モーレイが支配人を務めていた、第一次世界大戦の始まる1914年までに異例とも言える計4回ずつ上演されている。(Pierron 1995 : 1403-1410)
- 13 物語の冒頭分析について齊藤は、冒頭に秘められた魅力を意識的に語った作家の作品としてルイ・アラゴンの『冒頭の一句あるいは小説の誕生』(1969)を、批評家の作品としてロラン・バルトの『S/Z』(1970)を挙げた上で、次のように指摘する。「さまざまな糸がからみ合う中心から目当ての糸を捜すことよりも、末端こそ見える糸の端を捉えることが容易だからである。作家と批評家の立場の相違を超えて、両者とも冒頭が読者に差し込んでいる富の存在を語っていると言えよう。」(齊藤 1986 : 101)
- 14 トラヴェルシの『グラン・ギニョルの歴史』には上演されていた戯曲について以下のような指摘がある。「一幕ものの戯曲は卓抜な戯曲であり、その戯曲には、世界と同じくらい古くて、三美神と同じくらいしなやかな、時間、場所、行為の名高い三一致があり、観客の美的享楽によって十分に尊重されているのが見出せる。」(Traversi 1928 : 10)
- 15 物語における第一文の重要性については、レーモンの以下の著作を参考にした。(Raymond 1978)
- 16 舞台装飾についてメテニエは以下のように指示している。「右手奥に、真ん中置きベッド。一左手奥に、通りに面した窓。一窓は開いているが、緑色のブラインドが下まで引かれている。一左手後方に、入り口がある。一左手前方に、暖炉がある。一右手後方に、化粧室のドアがあり、掛け物で覆われている。一右手前方に、暖炉がある。一小卓の上にばら色のシェードのランプが点されている。一ソファ一、肘掛け椅子、椅子がある。」(Métnier 1897)
- 17 『あいつだ！』の最後の台詞は、ヴィオレットの「怖いわ！怖いわ！」という叫び声である。
- 18 象嵌法については齊藤の以下の論考を参考にした。(齊藤 1987)
- 19 舞台装飾についてド・ロルドは以下のように指示している。「奥に、バルコンのついた、大きな窓。左手にドアがある。ドアが開くと、長い廊下が見える。右手に、低いドアがある。一このドアの近くに、暖炉があり、その上にいくつかの電気器具、本、ガラスの水差しなどが置いてある。一とても整然としている机がある。部屋の隅に、本棚がある。一椅子、肘掛け椅子などがある。夏の午後、たっぷりの日差し。」(de Lorde 1903)
- 20 当時の言い方では「精神異常者」はフランス語の原語で *aliéné* であり、彼らに対する「精神科医」は *alieniste* である。現行の言い方としての「精神病患者」はフランス語の原語で *psychose* であり、彼らに対する「精神科医」は *psychiatre* である。「精神異常」を *aliénation mentale* と言ったピネルの時代以来の歴史的背景を持つ原語の含意を残すために、ここでは *aliéné* と *psychose* を訳し分けている。
- 21 「道徳療法」については以下の著作を参照されたい。(Pinel 1809)
- 22 ところで、この劇は後年のサスペンス映画であるアンリ・ジョルジュ＝クルーゾーの『悪魔のような女』(1955)やアルフレッド・ヒッチコックの『サイコ』(1960)のように、結末が先読みされることを避けようとしているようには見えない。喜劇的な演出が盛り込まれていることも含めて、観客にはグドロンが精神異常者であること徐々に理解させた上で、むしろ新聞記者がこの危機的状況をどのようにして切り抜けるかをその眼目としているように見える
- 23 同じ主題を扱った後年の映画作品としては、ウィリアム・ホガース(1697-1764)の『精神病院にて』という絵画に取材したマーク・ロブソン監督作品『恐怖の精神病院』(1946)や、ペーター・ヴァイス

(1916-1982)の戯曲を原作にしたピーター・ブルック監督作品『マラー／サド』(1964)などがある。前者は18世紀半ばのイギリスの精神病院ベドラムを舞台にしており、後者は19世紀初頭のフランスの精神病院シャラントンを舞台にしており、どちらの作品でも収容されている患者たちが訪問客の見世物にされる場面が描かれている。

²⁴ シャルル・ボードレー(1821-1867)によるフランス語訳の出版は1965年である。

²⁵ ド・ロルドの思想は次章で取り扱う内容だが、彼は後年のエッセイにおいて、安全であるはずの私たちの社会の目に見えないところに悪や病が潜んでいるのだから、グラン・ギニョルがそれを舞台に掛けることは、公衆にとって無知になっている部分の啓蒙に役立つという主張をしている。

第五章 恐怖の論理化

第一節 無意識という名の悪魔

恐怖の劇作家アンドレ・ド・ロルド

本節では、これまで幾度か言及してきたグラン・ギニョルの代表的な作家アンドレ・ド・ロルドの随筆である『怪物画廊』(1928)の読解を通して、彼が目指した恐怖劇がどのようなものであったのかを考察する。グラン・ギニョル劇場での活動によって「テロルの申し子」という異名を取ったこの劇作家が恐怖劇をどのように意味づけていたのかを検証することがここでの目的である。『怪物画廊』と同じく 1928 年に出版されたカミーユ・アントーナ＝トラヴェルシの『グラン・ギニョルの歴史』によれば、この年は劇場の支配人が三代目となるカミーユ・ショワジーから、四代目となるジャック・ジュヴァンに代わった年でもある。先に言及した通り、トラヴェルシはジュヴァンが掲げる「新しいグラン・ギニョル」に対する違和感を隠すことなく劇場の凋落の兆しをその著作の中で示唆していた。劇作家としてだけではなく、劇場の秘書としても運営に携わってきた彼だからこそ、この機会にグラン・ギニョルを一つの歴史として振り返ろうとしたように見えるのだが、ド・ロルドの著作には、こうした劇場の内幕についての記述はほとんどない。彼はむしろ、グラン・ギニョルがジャンルとして成立させた恐怖劇が持つ社会的な意義を認めなければならないと、恐怖劇の劇作家という立場から読者に訴えかけている。本論全体の関心から言えば、戯曲テキストではない随筆の中で、彼がグラン・ギニョル劇場での仕事をどのように総括しているかを見ておくことによって次節以降の分析の前提となる筋道を立てておくというのが本節の位置づけになる。

ここではまず『怪物画廊』の内容を検証する前に、劇作家ド・ロルドがどのような人物であるかを概観しておく。『震え』(1921)と題された彼の小説集の扉の頁には、ド・ロルドの略歴が簡潔にまとまっているので、以下にその冒頭の一部を抜粋する。

アンドレ・ド・ロルド、彼は通常の社交的な生活では、たいそう愛すべき男であるが、筆を執ると、もっとも身の毛もよだつ拷問者になる。私たちを身震いさせ、戦慄で凍りつかせ、夜ごとにひどい悪夢を送り込んで、彼は人知れずどれほどの残酷な快楽を体感していることか。

それにまた、人は彼をこう呼ぶ、「テロルの申し子」と。というのもいかなる者もよりよくこの称号に与る術を知らないであろうから。

ある著名な批評家が彼に言ったように、「たとえ他の者たちが踏み固められた道を追いかけたがるとしても、アンドレ・ド・ロルドは、かなり独特でかなり力強いある定式、世紀に二、三ならず、劇場に、人がもたらすことのないようなある定式を見つけ出すことをむしろ好んだ。」

それにまた、まったく若くして、アンドレ・ド・ロルドは受勲し、著名であり、すでに彼には背後に栄光ある過去を持っているのだ。

1871年7月11日にトゥルーズで生まれ、医師かつ名士の息子であり、後年は、高名な悲劇作家でありコメディ・フランセーズの今は亡き最古参、ムネ＝シュリーの義理の息子であり、彼は法学士の資格を取得していた。弁護士としてパリの弁護士席で短期の実習の後に、当時的大臣ビュルドー氏の個人秘書として、大蔵省でより長く実務に当たった。彼はアルスナル図書館で職に就き、続いてサント・ジュヌヴィエーヴ、そこで目下司書をしている。

アンドレ・ド・ロルドの作品は多大なものである。だが人はとりわけその演劇の作品を知っていて、その台詞の雄弁な簡潔さ、その主題の力強さと独自性によって、彼は一派の大家となり首長となった——というのも彼はあるジャンルの創造者だからであるが——彼の諸戯曲は今日あらゆる国々で翻訳され演じられている。(de Lorde 1921)

もちろんこれはド・ロルド自身の著書であることを差し引いて読む必要がある記述なのだが、おそらく出版社が付記したであろうこの報告から、1921年時点におけるド・ロルドの作家としてのイメージが垣間見えてくる。前半はド・ロルドに対する賛嘆の言葉で埋め尽くされており、恐怖劇の作家としての地位を称えた内容になっている。さらには「受勲した *décolé*」という記述もあるが、これはフランス語の慣例ではレジオン・ドヌール勲章のことを指すのだが、管見の限りド・ロルドが受賞したという証拠は見当たらない。おそらく直後に記載されているムネ＝シュリー(1841-1916)の経歴と混同したものではないかと思われる。このムネ＝シュリーは、サラ・ベルナールなどとともに、当時「聖なる怪物たち *monstres sacrés*」とあだ名されていた時代を代表する俳優の一人である。心理学者のアルフレッド・ビネは、舞台上における演者の心理を研究するために何人かの俳優に聞き取り調査をしているのだが、ムネ＝シュリーもその調査対象の一人であった。さらにこの経歴で次に名前の挙がっているオーギュスト・ビュルドー(1851-1894)は、ジャン・カジミール＝ペリエ内閣で大蔵大臣を務めた人物である。在任期間が1893年から1894年であるので、この記述が事実だとすればド・ロルドはこの間に彼の個人秘書をしていたことになる。

紹介文は、このようにしてド・ロルドの身近にいた著名人を列挙することで彼の偉大さを誇示しており、その上で彼を、恐怖劇という一つの演劇ジャンルを創造した人物として顕揚している。ここでは、『震え』が出版された1921年当時に、少なくとも彼の本を出版しようとしている側の人びとから、ド・ロルドはこのような惜しみない賛辞を受ける身分にあり、もうすでに恐怖劇の作家として認知されていたということを確認しておく。

狂気を惹き起こす悪魔

さて、ド・ロルドは、『怪物画廊』の序文において、なんの変哲もなかったはずの普通の人が「狂気」に陥るのは「悪魔 *démon*」のせいであると指摘している。彼自身の作品にも、グラン・ギニョル劇場の上演目録にもいわゆる古典的な「悪魔」を主題にした作品は皆無と言って良いにも関わらず、彼はそう言うのである¹。実際に『怪物画廊』では、オカルトと狂気についての言及が多く、それらが作者にとってとりわけ関心の高い主題であることは疑いえない。戯曲テキストにおいて決して主題化することのなかった「悪魔」が、恐怖劇の作家としての地位を築いた後の随筆の冒頭でなぜ中心的な話題になるのか。そこには

ド・ロルドの、科学と精神医学に対するルサンチマンとでも言えそうな動機づけが潜んでいるのだが、まずは彼自身の記述を参照しながらこのことについて検証する。

先ほど引用した『震え』の紹介文とはまったく逆向きの記述になるのだが、ド・ロルドは『怪物画廊』の冒頭から、序文に「人は私を告発する…」とやや自虐的な表題で、人間の内面に潜伏する「悪魔」について脅迫めいた調子で読者に語りかけている。

押し込み強盗を発見する危惧がたいへん大きくて、寝る前に、自分のベッドの下を眺めることを敢えてしない腰抜けどもと同様に、魂のいくつかの片隅に光を当てての私たちはいつだって躊躇するのだ、そこでうずくまっている悪魔に気づくのを恐れて。

というのも全員かほぼ全員が、内なる怪物を持っているからである——少なくとも、潜在的な怪物を——。私たちは知らぬ間に、千の隠された強制力を、千の異様な欲望を、千の暗い憧れを抱いており、それらはしばしば一生涯にわたって埋没したままであるが、またしばしば、自由に開花しようと努めるのである、太陽の恵みの熱を知るために池の泥水から浮上しようと全力で向かう睡蓮のように。(de Lorde 1928 : 7)

この引用文でまず注目すべきこととして、ド・ロルドの言う「悪魔」は「ベッドの下」のような普段は目に触れない「魂のいくつかの片隅」にうずくまっている。さらに彼は直前で悪魔と呼んでいたものを「潜在的な怪物」と言い換えて、まるで睡蓮の花のように泥水の中から太陽の光を求めて浮上する機会を待っているのだと指摘する。しかも彼によれば、この怪物は私たちが普段意識することなく抱いている「隠された強制力」、「異様な欲望」、「暗い憧れ」の化身なのである。

これに続いてド・ロルドは、彼の言う悪魔が表に出てくるとどうなるかを報告する。

そうすると、破局になり、あなた方がそれについて本当の意義を理解することなく新聞で読む三面記事になる。ある男がいかなる理性もなしにとんでもない犯罪をしてかした。彼はその妻と、その子どもたちを野蛮にも虐殺した…。それには彼を知る者はみな驚いたものである…。彼は、殺人鬼？とんでもない！地上でもっとも善良な青年だったのに。確実に、彼は一瞬の狂気のあいだに殺したのだ。

彼は一瞬の狂気のあいだに殺したのではない。精神科医〔アリエニスト〕たちはそれを実証する。単に、〈悪魔〉、陰険な〈悪魔〉が——エドガー・ポオの言う「倒錯性の悪魔」と同様に——ずっと前から十分おとなしくじっとしていた隠れ処から出てきて、自分の存在を表明する決心をしたのである。(de Lorde 1928 : 8)

つまり、ド・ロルドによれば、ほぼ全ての人間の内面には悪魔が巣食っており、いつでも誰かとんでもない犯罪をすることになるか知れないのだということになる。ここで重要なのは悪魔の居場所を「隠れ処」と表現していることと、凶悪な殺人は善良な人間が陥ってしまった一時的な狂気の発作なのだとする一般論を否定していることである。殺人犯の内面には、顕在化するずっと以前から悪魔が潜伏していて、そのことを傍からでは気づくことができない。今日の私たちの目からすれば、ド・ロルドのこのような発言は、心理学的な比喩のように見えるかもしれない。しかし、彼の言う大文字の〈悪魔〉という単語には、

ただの比喩以上に個人的な実感が込められているのだろう。最新の精神医学でも治療することのできない「狂気」は病気の症状などではなく、いかなる科学的な処置でも対応できないからこそ、その「狂気」の発作の根本原因に実は「悪魔」の所業があると考えてみる必要があるというのがここでの彼の主張なのである。

ところで先の引用文からもわかるように、ド・ロルドの「悪魔」は、エドガー・アラン・ポーの小説「倒錯性の悪魔 *Le Démon de la Perversité*」から着想を得ていることが明示されている²。彼が「悪魔」と呼んでいる潜在的な殺人願望については、同時代の心理学者でありグラン・ギニョル劇場においてはド・ロルドの共作者でもあったビネの所説と重ね合わせることで、その前提となっている考えが浮き彫りになるだろう。

無意識に潜む別人格

先に言及した通り、ビネは精神医学の歴史上において、精神科医ピエール・ジャネとともに、二重人格症例に基づいて「無意識の発見」に貢献したとされる実験心理学者である。ド・ロルドの「悪魔」と比較するためにも、繰り返しになるが、ここでもう一度、ビネの主著である『人格の変容』(1892)を参照して、彼が夢遊病者の例を使って「別人格」をどのように説明しているかを見てみることにする。

ある条件において、一つの人格は、その状態についていくらかの意識や記憶を保管しているのに、それらと縁を切って、その人格にとって見知らぬものだと思ふことができ得ることなのだ。ピトル氏によって観察された夢遊病者は、当然のことだが、覚醒状態の出来事を想い起こす、だがそれらを自分のものとするのではない。彼女は見知らぬ人格についてそうするように覚醒人格のことを話し、それを他者と呼ぶ。覚醒状態において下意識的な人物の言語活動こそが、いずれにせよ夢遊病の人物であるに相違ない。その人物は三人称で通常の自我のことを話す、その自我をよく知っており、しかもその自我を他者と呼ぶ。(Binet 1912 : 321)

ビネは催眠実験の結果に基づいて、夢遊病者の言語活動は普段意識されていない人格の言語活動であることを報告する。ビネによれば、覚醒状態において下意識的となっている人格によって夢遊病状態の自我が構成されており、この自我は通常の自我のあらゆる思考を知っているのである。このようにして、夢遊病者においては、物理的に同一の個体の中で複数の人格が継続して共存しており、それらを統合する自我の不在によって、こうしたまとまりが細分化することで人格が分離する。そのため、ある任意の人格は自分にとって意識されていない人格を他者として認識し、その人格は意識現象がもう一つの自我に統合されることによって活動を休止するのである。このようにしてビネは、覚醒状態における通常の自我の一側面としてではなく、夢遊病状態にはそれ固有の別の自我が独立して存在しているという事例の観察によって、いわゆる「無意識の発見」に貢献した。後世の精神医学史家たちが、「無意識」を予見していたとしてビネを顕揚する理由がここにある。実際に、精神医学者ではない実験心理学者のビネにとって、下意識的な領域に存在する「二重人格」の存在は、夢遊病者の症状としてだけでなく、催眠術等によって誰にでも確認する

ことができる普遍的なものである。それはつまり、実験結果から証明された事実であり、それ自体が病的な事態の発現であるわけではない。ここで彼が言う「下意識的な人物」とは、あらゆる人びとの心の中に潜在するかもしれない、科学的に観察可能な「内なる他者」のことなのである。

その一方で、劇作家ド・ロルドにとってはそれが殺人や自殺を教唆する「内なる怪物」に歪曲させられている点がここでは特に興味深い。同時代の実験心理学によって発見された「別人格」は、グラン・ギニョルが得意とする扇情的な三面記事の解釈に適用された挙句、恐怖劇の作家によってすぐさま「悪魔」や「怪物」にされてしまったのだろうか。ビネの知見を劇作に利用したと見られるド・ロルドにとって、人間の内面に狂気の発現を準備しているような意識されていない領域が存在するという事実は、恐怖劇の格好の糧となる。しかもそれが当の科学によって統御し切れていないため、彼はそこに人知を超えたなにかを見出そうとする。このようにしてド・ロルドは、最先端の精神医学や実験心理学が発見した「無意識」という心の領域を、恐怖劇のトピックに関連させながら敢えて「悪魔」の住み処だと指摘するのである³。

ただ、そうだとすると、科学的な認識の進展が、世俗的な恐怖を売り物にするジャンル演劇を誕生させると同時に、「悪魔」という前近代的な恐怖惹起対象への回帰をも引き起こしているかのように見えてくる。ド・ロルドの「悪魔」が、キリスト教文明圏に古くから存在してきた恐怖惹起対象と同じものであるかどうかについては検討の余地があるだろう。そしておそらくこれは回帰ではない。確かにド・ロルドは、「悪魔」を「狂気」という精神疾患の根本原因という形で個別化、心理学化することで、逆説的にはあるが、迷信じみている無知蒙昧な「悪魔への恐怖」をわざわざ科学的な認識に基づいて再生させようとしている。19世紀の末にシャルコーが定式化した「悪魔憑きはヒステリーの一型にすぎない」という共通認識が社会的に浸透していることを前提にして、彼は自分の発言の古めかしさを承知した上で「それは神経症ではなく悪魔の仕業かもしれない」と言うのである。そうになると、シャルコーの神経病学説に基づいた「悪魔憑き」＝「ヒステリー」という知見がある程度浸透している社会という条件がなければ、ド・ロルドの指摘は古めかしさをまとった非科学的で非合理的なものとしてその成員の目には映らないということになる。そのため、この条件がつく限り、ド・ロルドの「悪魔」は科学的な認識に基づいたいわば意図的な古めかしさであるため、前近代的な用語法で指示される「悪魔」と同じものではないのである。

注目すべきことは、ド・ロルドのような恐怖劇の作家は啓蒙された近代都市にしか存在しえないということである。もちろん市民の中には、宗教心に篤く「悪魔」の存在を信じている人もいるはずである。しかし端的に言って、そのような人びとはド・ロルドが作成する恐怖劇の観衆として、少なくとも戯曲テキストに内在する形では設定されていない。先に提示したように、心理学化した社会においてのみド・ロルドの「悪魔」は非合理的で非科学的なものとして排除されているのであり、このようにして科学的な認識に基づいて排除されているものでなければ、その成員に対して恐怖惹起対象としての力を持つことにならないだ。そう考えると、グラン・ギニョルで上演される劇にいわゆる「悪魔」が出て来ない理由も理解できるだろう。その舞台上に出て来るのは「人殺し」や「精神異常者」といった人間たちであり、彼らと超自然的な存在との関わりが劇中で主題化されることは

まずない。なぜなら彼らが登場するのは、上記した意味で心理学化した社会を舞台にした劇だからである。この意味で、排除されたものである「悪魔」が排除されたままになっている社会でこそうした事件が起こるのであって、舞台上で起こる事件に排除されたものが回帰する余地はないことになっている。ただ、そうであるにも関わらず、ド・ロルドはまるで恐怖劇の種明かしをするかのように、キャリアの総括とも言える随筆の中で「狂気」の根本原因を「悪魔」であると名指しする。では、この劇作家の意図は、いったいどこにあるのであろうか。

クリステヴァが『ホラーの諸力』で指摘したように、ホラー作家が社会的に排除されているものに成り代わることでその創造性を発揮するのだとすれば、ド・ロルドは恐怖劇の作家として、心理学化された社会においてのみ存在することができる「悪魔」に成り代わることで創作活動を活性化しているのかもしれない。彼は恐怖劇の作家としての立場から、作品を通して心理学化した社会において無意識的に排除されているものの存在を示唆する。さらに彼は、その名前を敢えて「悪魔」だと名指しすることによってその存在との親近性を誇示する。恐怖劇の作家は、彼自身が「悪魔」の代理人になることで、「悪魔」の出て来ない作品からさえ、その存在が作品の受け手に実感されることを期待しているように見えるのである。

ただ、そのようにして無意識に排除されたものの名前がド・ロルドにとってなぜ「悪魔」なのかを彼自身の記述によって説明することは原理的に不可能である。もし彼が他の名前でその理由を書くことができていたら、その名前は「悪魔」ではなく他のものになっていたはずだからだ。つまり彼は「狂気」の正体が「悪魔」だということをあらかじめ知った上でしか、このような記述はできなかったはずなのである。そうだとすると、ここでの問題は、彼の劇作を動機づけているものを、例えばビネのように彼の幼年期における外傷体験に還元して説明した気になることではない⁴。もちろん、この作者は実際に「狂気」にまつわる外傷的な記憶を持ち、自分の恐怖症を克服すべく「悪魔」と名づけているという見方に可能性がないわけではない。次節で述べる内容だが、確かに彼は「狂気」への関心を自分の幼年期の体験に結びつけて説明しているからである。しかしこうした態度は、結局は彼の「悪魔」の存在を否定した上で作者の心理に劇作の動機づけを還元することになるという点で、シャルコーと同じやり方で、心理学化による「悪魔祓い」をすることにしかないだろう。重要なのは、このようにして心理学化することで抜け落ちてしまうものをド・ロルドは「悪魔」と名づけているということを前提にした上で、それを「悪魔」と呼ぶことによってド・ロルドが何に固執しているのかを、彼自身の記述から明らかにすることなのである。

以上のことを踏まえて、ここからはド・ロルド自身が『怪物画廊』において「狂気」の根本原因としての「悪魔」をどのように言い換えているかを検証することで、そのように表現する彼の意図を探ることにしよう。

我らが内なる怪物たち

先ほどの引用文で見たように、ド・ロルドは「狂気」という現象を、「人間」（正直な、善良な）と「怪物」（例えば殺人鬼）の二分法によって把握することを批判している。あら

ゆる人びとの内部に存在する「悪魔」に恐怖し目を向けないでいる限り、「人間」と「怪物」の間にあるのは断絶ではなく連続性だということについていつまでも無知のままだと指摘するのである。ド・ロルドにとって「狂気」というのは誰にでも起こり得る普遍的な事態であるため、人間が怪物へと変貌するのではなく、魂の片隅には「悪魔」が巢食っているという点で、人間はそもそも怪物と同根の存在なのである。このようにして彼は、異質なものである「狂気」を排除する考え方から、誰もが不可避免的に「狂気」の因子を持ちつつ、その発現を待機している状態にあるという考え方へと発想の転換を促している。

ところでド・ロルドは、『怪物画廊』の「死への嗜好」という断章で、彼自身の「狂気」への関心を父親が医者であるという家庭環境に関連づけて解説している。

医者の息子として、精神医学の問題には私自身早くから引き寄せられていたのだが、私は普通の人間と狂人とのあいだに実在するわずかな差異に気づくことができた。両者を分離する限界は明確ではない。それは動くし、いく人かの政治家たちの恣意によって跡づけられているあの国境線と同じく、不確かで欺くのである。底には、全員かほぼ全員、一夜にして、理性のすぐれた働きをぴたりと止めてしまうかもしれないあの小さな砂粒を、私たちの内に持っているのだ。(de Lorde 1928 : 42)

ここでド・ロルドは父親との思い出を邂逅しながら、「狂気」の普遍性に気づいたときの逸話を語っている。彼によれば、政治家が国境線を決めるように精神科医が正気と狂気との間にある任意の境界線を引いているが、それは恣意的なものであり明確ではないのだと指摘する。

さらに彼は、同じ断章の続く箇所で、「狂気」のような精神疾患に対して、どれほど科学に基づいていようが、そのような肉体的な処置に治療効果はないと断言する。

ある災いによる荒廃に対して、科学は無力なままである。神経学者たちは、諸「症例」について息を切らして屁理屈をこねる。彼らはここまで治してこなかった、ごくわずかな人数しか。おそらくは、ただ一つ、肉体的な処置だけが、いく人かの医師たちを笑わせるとしても、結果を得てきたのだ。というのも、神経衰弱は、毒素によって発生した局所的な疾患でしかないこともあり、それについては適合した処方箋が効果的に作用することがあるからだ。少なくともそれが、全生涯を精神疾患の研究に捧げた、一人の偉大な識者であるアルフレッド・ビネの意見だった。(de Lorde 1928 : 43)

薬物療法や作業療法の進展した今日の精神医学を知る私たちの目からすれば、このようにして科学の無力さを語るド・ロルドの発言は、いささかナイーヴなものに見えてしまうかもしれない。彼がここで言及しているビネが、精神科医でもなければ神経科医でもなく、実験心理学者であることを念頭においてこの文章を読むと、例えば神経病学に代表される治さない医学といわれているものが具体的に誰のどのような処置を指示しているかを推測できそうである⁵。見かけ上は精神疾患の様相を呈している患者の身体に病因が見つければ、肉体的な処置によって効果的である場合もあるというのが、ビネの意見としてド・ロルドが指摘している内容であろう。例えばド・ロルドの作品である『グドロン博士とプリュム

教授の療法』には、精神病院に収容されている患者が水治療や拘束衣を怖がる場面が出てくるが、それらの使用は当時の精神病院におけるかなり典型的な肉体的な処置である⁶。ド・ロルドは、こうした処置がほとんど治療効果を持ってこなかったにも関わらず、科学の名の下に「狂気」の患者をいつまでもこのように非人間的に取り扱うことに対して異議申し立てをしているのである⁷。

さらにド・ロルドは『怪物画廊』の「ミノタウロス」という断章において、序文で「内なる怪物」と呼んでいたものに具体的な名前をつけている。

私たちがまた私たちのミノタウロスを持っている、〈古代文明〉のそれよりもっとずっと
と恐懼すべきものだが。その住み処、その迷宮とは、私たちの脳である。毎年、毎日、
私たちはそいつにますます逼迫する貢物を納める。その生贄を、そいつはおとなしく
選ぶ、純血種の活きのいい諸勢力のなかから。それに、それほど勇敢であろうとも、
いかなるテセウスもやってこない、ああ！この怪物が力尽きるまで…。(de Lorde 1928 :
46)

彼はこの引用文に続けて「…というのもこの怪物は〈狂気〉と呼ばれているからだ」と文章を締め括っている。もちろん「ミノタウロス」はギリシア神話に由来する怪物の名前であり、彼の言う「狂気」の比喩である。ド・ロルドによれば、脳に住んでいるミノタウロスに私たちは日ごとに生贄を捧げており、そこにはどんな救世主もその怪物を退治しにはやって来ないという。ミノタウロスの住み処が脳であるという指摘も、狂気を身体疾患だとした場合の患部をそのように考えていることが透けて見えて興味深い。そこには心因性身体疾患の症例を観察し、そこに働いている脳の作用を強調した神経病学者シャルコーの理論の名残を見ることができであろう。ド・ロルドは具体的に何が供物となるのかは明確に述べていない。ただ、序文で彼が指摘していた「内なる怪物」とこのミノタウロスが同じであるとすれば、その怪物が食べ物にしているのは、私たちが潜在的に抱いている「隠された強制力」、「異様な欲望」、「暗い憧れ」ということになるだろう。ド・ロルドは、終局において殺人や自殺に発展しかねない貢物をせっせと捧げながら、私たちは日々怪物を肥え太らせているのだと警告している。

さらに彼は、ミノタウロスに対峙する人間の無力さを以下のように指摘する。

〈自然〉が私たちの上に解き放ったあらゆる災いのなかでも、それ〔狂気〕はその前で私たちは防衛手段なしに取り残されている唯一のものである。癌に対しては、結核に対しては、アルコール中毒に対しては、梅毒に対しては、人は処方箋を見つけ出した。人はかなりの程度までそれらの致死的な効果を和らげるだろう。だが狂気に対しては、人間は無力だしいつまでも無力なのだろう。しかも毎日、その間に、狂気の犠牲者の名簿は引き伸ばされるのである。詩人たち、哲学者たち、識者たち、それにもっとも輝いているお調子者たちまでもミノタウロスに貪り食われている。(de Lorde 1928 : 46)

ここでド・ロルドは、彼の言う「狂気」にはこれまで発見されてきたいかなる治療法も

一切効果がないということをまたしても強調する。しかも彼は、これから先も人間はこの「狂気」に対して無力なままであると予言しており、どのような種類の人間も「狂気」に陥ることを防ぐことはできないと主張している。ド・ロルドにとって、「自然」がもたらすさまざまな疾病が医学によって新たに対処できるようになっているが、唯一「狂気」だけは人間の手で対処できないままなのである。

ド・ロルドはこのようにして、「狂気」がどれほど恐怖すべきものであるかを読者に伝達しようとする。「狂気」は、「悪魔」のように狡猾に魂の片隅に居座っていて、いつ悪さを仕出かすかわからないし、「怪物」のように誰にも退治されることなく、いつまでも生贄を捧げ続けるしかないものなのだ。このようにして、彼は「狂気」を「悪魔」や「怪物」と言い換えたりしながら読者に注意を促している。ところで、グラン・ギニョルの舞台上で上演されていた恐怖劇の目的は観衆を恐怖させることである。そうだとすると『怪物画廊』の記述を文字通りに受け取るとするならば、この劇作家は恐怖を引き起こす演劇によって直接的には「狂気」の恐怖を、さらにはそこから「悪魔」や「怪物」の恐怖を観衆に伝達しようとしていたことになる。「狂気」を精神疾患として捉えることに慣れている今日の私たちの目からすればどうしても飛躍に見えてしまうが、「狂気」から「悪魔」や「怪物」への道行きこそが、そこでド・ロルドが表明しようとしていることなのである。もちろんド・ロルド自身がそれがなぜ「悪魔」や「怪物」であるかを説明することはないが、彼にとって「悪魔」や「怪物」としか言いようのないものが「狂気」の内実が存在する。もっとも重要な点は、この着想こそが『怪物画廊』における著者からのメッセージであり、私たちはこのことを念頭に置いて彼の劇作品を分析しなければならないということなのである⁸。彼によれば、「悪魔」が「狂気」を引き起こすことで、「人間」は「怪物」になる。

それでは次節以降においては、ド・ロルド自身が「医療劇」と呼ぶ精神医学分野に特化した一連の作品群をどう捉えていたかを検証し、彼がそこで示唆している「狂気」の内実についてさらに考察を進めていく。

第二節 アンンドレ・ド・ロルドの医療劇

恐怖劇の存在理由

本節では、アンンドレ・ド・ロルドの戯曲テキストの中でも彼が自ら「医療劇」と呼んだ作品を取り上げ、精神医学の主題に特化したこの「医療劇」を上演することをどのように意味づけていたかを検証する。前節で言及したように、恐怖劇の作家としての地位を確立した後で書かれた『怪物画廊』の中で、彼は「恐怖の巨匠」として、ホフマン、バルベー・ドールヴィイ、ドストエフスキー、メリメ、ヴィリエ・ド・リラダン、モーパッサンを列挙した上で、もっとも偉大な作家であり戦慄の天才であるとしてエドガー・ポオの名前を顕揚している(de Lorde 1928 : 10)。1903年に初演され、彼自身の出世作ともなった『グドロン博士とプリュム教授の療法』がエドガー・ポオの『タール博士とフェザー教授の療法』を原作としていることから、ポオへの思い入れには格別なものがあつたに違いない⁹。ド・ロルドはこうした作家たちを紹介した後で、文学作品として恐怖小説が地位を得ているの

に対して恐怖劇にはまだ市民権が得られていないことを嘆いている。

〈おそれ〉、それはたくさんの文学の傑作に靈感を与えてきた、それはまさか板の上では市民権を得ていないのだろうか？なぜ、長編小説家、短編小説家、詩人には議論せずに認めたものを劇作家には拒むのだろうか？(de Lorde 1928 : 11)

ド・ロルドの言い分では、1928年の『怪物画廊』出版当時、恐怖劇の戯曲は文学においてまだ確固たる地位を築いていないことになっている。恐怖劇がこれまで存在しなかったと言うことでド・ロルドが主張しようとしているのは、もちろんグラン・ギニョルの新しさであり、恐怖劇というジャンルの新しさであり、さらには恐怖劇の作家である彼自身の独自性である。そこからさらに、彼は演劇の目的について次のように説明している。

演劇の目的とは、感動させることである。だが感動は、それがいかなる形を取ろうが生活と不可分なままである。それは身体的だったり精神的だったりするかもしれない。それは裏切られた恋人の悲嘆の中に、死んだ子どもの枕元で泣いている母親の絶望の中にある、歩道の上で押し潰されてしまう屋根葺き職人の転落の中のように。それは苦痛のあるいたるところに存在するのであって、ゾラがそうだったような途方もない作家が開陳しているのは、舞台上での近親相姦、同性愛などではなく、結局、全作品を通して物質的な生活のドラマを研究し描写すること以外の他のことではないのである。(de Lorde 1928 : 11)

ド・ロルドによれば、演劇の目的とは観客を感動させることであり、その感動の題材は例えば転落事故のような身体的な苦痛や、例えば恋人に裏切られたり子どもを亡くしたりすることによる精神的な苦痛の中にあるという。その上で彼は、大作家エミール・ゾラ(1840-1902)がその作品を通して提示しているのは「近親相姦」や「同性愛」といった醜聞にまみれた逸話などではなく、物質的な側面に根ざした人間の生活のドラマであることを指摘している。医学者クロード・ベルナール(1813-1878)の『実験医学序説』(1865)に影響を受け自然主義の文学理論として『実験小説論』(1880)を著し、自然主義文学の実践として全20巻に及ぶ『ルーゴン=マッカール叢書』(1871-1893)を著したゾラの名前を出すことによって、ド・ロルドは自然主義への帰属を表明していると言える。ここで彼が示唆しているのは、『獲物の分け前』(1871)や『ナナ』(1880)に代表される文学作品の偉大さは、主題の扇情的なところにあるのではなく、物質的な生活に基礎づけられたところにあるのだということであろう。これは次節の課題になるが、精神異常の素質は遺伝によって受け継がれるため、一個人としては逃れることができないという『ルーゴン=マッカール叢書』に通底するゾラの基本的な態度を、ド・ロルドは戯曲に取り入れている。グラン・ギニョルの自然主義については先にメテニエの『あいつだ！』とド・ロルドの『療法』との作風の違いとして言及したことがあるが、ド・ロルドの「医療劇」との関わりにおいても一度取り上げてみることにしよう。

グラン・ギニョルの自然主義について、『グラン・ギニョル』(1979)の中で、ガブリエル・ヴィトコップは次のように言っている。

すでに、イギリスとドイツのロマン主義の「ゴシック的な」作家たちがこの〔ソフォクレスの〕金の鉱脈を奪い取っていたのだが、彼らが神秘的な毛織物で動力の原理をくるんでいた一方で、彼らがいまだよく知られていない生物学的な遺産から生じている行き過ぎに、もっとも狼狽させる表現を与えていた一方で、自然主義は、最新の科学的な発見に富みながら、根本的な悪という下疳を、暴力的な引き裂きにおいて切開するのだ。二つの大きな流れがあまりにも早く描かれる。一方は、心理劇やテーマ戯曲のそれであり、他方は新しい形式に流れ込んだ民衆的な劇の嫡出でない流れであり、それは、万一の場合、戦慄劇に行き着くかもしれない。お涙頂戴劇や疾風怒濤の胸にある深い抑揚が長いことこの劇的な表現を準備していたのだ。素案はそれゆえ三面記事に、さらには社会的で政治的な現実問題から借用されるだろう。(Wittkop 1979 : 21)

かなり特徴的な文体で書かれており読みにくい部分があるのだが、この引用文においてヴィトコップは、イギリスとドイツのゴシック小説には「生物学的な遺産」、つまり遺伝によって生じているとは認識しないまま、それがもたらす悲劇を作品にしていたと指摘している。その上で、ゾラの自然主義は、最新の科学的な知見に基づいて社会悪の根本原因に迫ることで、心理劇やテーマ戯曲、あるいは大衆演劇の流れからグラン・ギニョルの戦慄劇にまで行き着くことになったという。彼女によれば、そのためこれらの演劇が表現するドラマは、社会悪の現状を端的に証言している新聞の三面記事に取材するのである。ゾラから始まる自然主義の源流が医学の理論書であるベルナールの『実験医学序説』にあることと、自然主義文学が、まるで性病でできた潰瘍を切開するかのよう社会悪を暴露するという比喻は無関係ではないだろう。ヴィトコップはグラン・ギニョルを念頭に置いて、自然主義的な演劇の存在理由を、医師が身体の患部を観察するかのよう、社会の患部を観察するところにあると表現しているのである。

二つの医療劇

ところで、ド・ロルド自身は『怪物画廊』において、恐怖劇の中でも特に彼の「医療劇」こそが、医学の進歩に貢献し、引いては公衆の利益に寄与することになると控えめにだがはっきりと宣言している。

「恐怖劇」の劇作家たちは悪を引き起こす奉仕家になるようなことはほとんどなかったし、道徳家たち——本物の——は、そこに自分たちを顰蹙させるようなものをなにも見出すことなく、後になって彼らの諸作品を研究できるのだらうと私は誠実に信じている。私の医療劇——『謎めいた男』、『眠る女』、『目に見えないもの』、『無罪放免の女』——は、遅かれ早かれ〈科学〉が利用することになる好奇心を公衆の中に生み出すのにおそらく貢献していたのだらうと私は信じている。(de Lorde 1928 : 13)

この引用文の前半でド・ロルドが強調している内容は、恐怖劇の作家は実在する社会悪

を誘引するようなことはしていないということと、こうした恐怖劇の作品は後世になってやっと、その真価を問われることになるだろうということの二点である。ここでもやはり、前節において取り上げた彼の劇作の態度と同じ方向で、恐怖劇の作家が社会に悪い影響を与えているのではないかという悪評を前提にして、そんなことはないのだし、彼らの作品の研究は後世に託されているのだという言い方をしている。ド・ロルドはその上で、「私の医療劇」とわざわざ一人称の所有格を使って、そこで列挙している四作品が代表するようなジャンルの戯曲が彼の専売特許であることを明示する。具体的には、どれも精神医学に関する主題を持ち、実はどれもグラン・ギニョル劇場で上演されていない戯曲なのだが、彼はこれらの作品が公衆に対して「科学」への好奇心を喚起するのに役立つと主張するのである¹⁰。

このことに関連して、『ウーロッパ』誌のグラン・ギニョル特集号に論文を掲載しているジャン＝マリー・プラディエは、ド・ロルドの医療劇の先見性について「預言者グラン・ギニョル」として指摘している。

アンドレ・ド・ロルドは的確に見ていたのだ、彼の劇場の出現を「誰もが自分自身のもっとも深いところに暴力的な情動への秘かな嗜好を持っている」という事実に帰しながら。グラン・ギニョルという劇場は、清潔な手をしてスーツの上着を着ている、測定器で武装した脳、魂、性の解剖学者たちによって提供された病的医学的な修辞法の覆いを取る。この劇場は近代主義的な挑発なのだ。そのなかには、ファウスト的な企業に参加させられた科学の凱旋と破産を構成するものが見世物的に混ぜ合わされているのが見受けられる。流し台から溢れ出し側溝に流れ込む血は生体解剖の産物ではないが、実験者たちに秘かにつきまとう犯罪の産物なのである。(Pradier 1998 : 120)

プラディエは、グラン・ギニョルの解剖学的嗜好を「近代主義的な挑発」とであると指摘した上で、その嗜好とド・ロルドとの深い関連性を示唆している。引用文から読み取れることとして、彼がグラン・ギニョルにおいて想定している「医療劇」は、「生体解剖の産物」を舞台上で見せるような、解剖学者が犯罪者に見えるような血みどろの芝居であるらしい。確かにグラン・ギニョルの上演目録には、舞台上でロボットミ手術をするという、まさに解剖学的嗜好以外のなにものでもないような戯曲も存在する¹¹。そしてそれ以外にも、宿直のインターンが手術ミスをして患者を死なせてしまうという、当時の医療事情を告発するような戯曲も存在する¹²。ただ、グラン・ギニョルの医療劇のどれもがプラディエの言う意味での「近代主義的な挑発」になっているかと言えば疑わしいと言わざるを得ない。彼は短絡的に結びつけているが、ピエロンが指摘しているように、ド・ロルドの医療劇と他のグラン・ギニョルの医療劇とは明確に区別する必要があるだろう。

彼女によればグラン・ギニョルの上演目録には、「狂気に結びつけられたホラーとメスや手術設備に関係づけられたホラー」という二種類の「医療劇」があるという(Pierron 2002 : 72)。もちろん前者の医療劇がド・ロルドの作品を特徴づけるものであることはすでに述べた通りである。そして後者の医療劇こそが、プラディエの想定している血みどろの医療劇であろう。先の引用文でド・ロルド自身が「私の医療劇」と言って自負していたのは、言うまでもなく「狂気に結びつけられたホラー」の方である。ピエロンはグラン・ギニョル

の上演目録に入っているものも含めたド・ロルドの医療劇として、彼自身が挙げている作品の他にビネと共作したいくつかの作品をそこに付け加えている¹³。そのためここで「ド・ロルドの医療劇」と言う場合、本人が指示した四作品だけでなく、ピエロンが指摘したように、ビネとの共作を含めた作品を加えて合計九作品を指示することにする。

以上のことを踏まえた上で、本論の立場としては、プラディエの言うグラン・ギニョルの先見性は血みどろの医療劇にではなく、むしろド・ロルドの狂気に関連づけられた医療劇にこそ認めるべきではないかと考えている。そこで、以下においては、具体的な作品を取り上げて、彼の医療劇についてさらに詳しく見ていくことにする。

『謎めいた男』にみる家族の葛藤

ド・ロルドの医療劇において狂気がどのように主題化されているかを見るために、ここでは彼自身が「私の医療劇」として真っ先に挙げている『謎めいた男』(1910)を対象に戯曲の内容を検証する。サラ＝ベルナール劇場で初演されたこの劇はド・ロルドとビネの共作した作品の中でも三幕ものともっとも長く、場面も第一幕の主人公の自宅から第二幕では精神病院へと移り、第三幕で再び主人公の自宅に戻るという構成になっている。ギトリが指摘していたように、グラン・ギニョルの劇の多くが一幕か二幕ものであることで恐怖劇の様式を確立していたのだとすれば、その点でもやはりこの劇はグラン・ギニョルの規格から外れている。ただ、質量ともにド・ロルドの代表作の一つであることは間違いなく、彼は、この作品が収録された戯曲集である『劇場における狂気』(1913)の序文で、この劇が提起している問題について以下のように述べている。

私としては、かなり親しい友人であるアルフレッド・ビネの貴重な協力で、識者でありソルボンヌにある心理学研究所の亡き所長である彼の議論の余地なき権威に支えられながら、その重大さを誰も回避し得ない、障碍になる葛藤を考査しようとした。

サラ＝ベルナール劇場で上演された『謎めいた男』は、狂気への排他的で至高的な評価において、法医学を判例に対立させた。私たちは狂気のもっとも奇妙な多彩さから一つを選んだが、それは本質的な性格として部分的な譫妄によって構成されている。言うなれば諸機能が、ある一点では損傷を受けながら、他の全ての点ではおおよそ完全な統一性を保持しているように見えるということだ。

そこにこそ狂気のもっとも狡猾な形態の一つがある。

私たちの中心人物は猫かぶりであって、健康の有するあらゆる見かけを提供する諸存在の一人であった。彼の推理は特異な強制力とともに執拗に続き痴呆の現行犯で彼を不意打ちするのはしばしば不可能である。そこから、病人の家族と一方では共和国の検事との間に、他方では主治医との間に葛藤が生じる。(de Lorde 1913 : X-XI)

まずド・ロルドは、ビネとの共作であるこの作品が、実験心理学者としての彼の権威に支えられたものであることを表明している。ビネの没年は1911年であり、共作者として彼の死を偲ぶのはごく自然なことであろう。彼は作者として、この劇の主題が狂気と法医学との対立であることをはっきりと認めているのだが、この引用文で特に指摘されているのは、主人公は部分的に譫妄に陥っているがそれ以外の全てにおいて狂気であることが見か

けの上ではわからない人物であるということである。家族に殺意を抱いているという点では犯罪者であり、部分的に譫妄状態であるという点では精神異常者であるこの人物を、共和国の判事は被疑者であるかどうか判断し、精神科医は患者であるかどうか診断する。ド・ロルドの引用文の中で「痴呆 *démence*」と言っているのは、前後の文脈から正確には「早発性痴呆」であり、今日で言う「統合失調症」に該当する妄想に特徴づけられた精神疾患の病名である¹⁴。ド・ロルドは先に述べた犯罪者か精神異常者かの二者択一に則って、日常的な言語活動においても使われる「狂気」を「健康」の対概念として取り上げ、医学的な専門用語である「痴呆」と言い換えている。彼はここで、見た目上は健康である精神病者の犯罪行為を、法医学はいかにして裁くことができるかという問題を提起するような劇を、ビネの助力によって作品にしたと言っているのである。

それではここで『謎めいた男』の梗概を、場面転換に即してまとめてみることにしよう。この戯曲テキストにおいては、主人公であるレーモン・ベルシエとその家族をめぐる対立と葛藤が主題となっている。

- ①第一幕の舞台はレーモンの自宅である。ここではレーモンの妻ルイーズとレーモンの弟リオネルの意見が対立している。ルイーズは、自分に危害を加えようとするレーモンから身の安全を守るために彼を病人として施設に収容しておきたい。しかしリオネルは、技師として経営者として私欲のためにレーモンを利用するために彼を釈放しておきたい。
- ②第二幕の舞台は精神異常者の施設である。ここでは医師ベルナールの意見に検事、リオネル、レーモンが対立している。医師ベルナールはさまざまな徴候から、まだ治癒が完了していない病人としてレーモンを施設に収容しておきたい。しかし検事はリオネルが言う家族の情にほだされ、また理性的に話をしているように見えるレーモンが実際に治癒しているかいないかの明確な判別ができないために、さらにまた共和国の法を代表するものとして医師に彼の職務を侵害されたくないために、レーモンを釈放するよう命令する。
- ③第三幕の舞台はレーモンの自宅である。ここではルイーズとリオネルの妻クロチルドとレーモンの母ベルシエ夫人の意見にリオネルとレーモンが対立している。施設から帰ってきたレーモンに、家族の女たちはおそろしくてもはや近づくことができない。ルイーズは夫婦で話し合うことを決めレーモンと二人きりになるのだが、そこでレーモンは収容以前と同様に激情に駆られて、発作的にルイーズの首を絞め彼女を殺そうとする。ルイーズは次の間に控えていた家族に助けられるのだが、そこで女たちはみな外へ逃げ出してしまう。ただ一人家に残ってレーモンと対峙したリオネルは、そこで彼に縊り殺されてしまう。

ド・ロルドが指摘するようにレーモンが「猫かぶり」であるとするならば、妻の目の前で殺意に駆られ我を忘れてしまうとき以外、彼は異常な行為を示さない健康な青年であるということになる。作家が「狂気のもっとも狡猾な形態」と呼んでいるのはまさにこの点であり、精神科医のベルナールには精神疾患の徴候を見抜くことができて、プライドの高い判事にはそのことがわからず、ついに自分の判断を翻すことはできない。ド・ロルドの「狂気」についてすでにその記述に触れた私たちは、ここでもまた彼の主題が正気から狂気への段階的な移行にあることが読み取れるだろう。第一幕で描かれているように、彼の妻ルイーズがレーモンを病人として施設に収容すると言い出すまでは、彼の病も犯罪を

実行するところまで進行していない。第二幕で施設に入れられたことがきっかけとなって、第三幕で自宅に戻った彼はついに発作を起こして犯行に及ぶ。そうすると結局、彼は精神異常者として取り扱われることによって、精神異常者にふさわしい振る舞いをするようになるのだが、その意味で彼は、自分の夫が精神異常者であることを疑うルイーズの要請に応えたことになっている。

『怪物画廊』でド・ロルドが強調していたように、誰もが魂の片隅に自分の「悪魔」を養育しているとしても、恐怖劇においてそれが表に姿を現すきっかけは必ず社会的な状況によるものである。ド・ロルドの『謎めいた男』はこうした事件が発生するメカニズムを、詳細に描き出していると言えるだろう。たとえ上演時間より以前に、レーモンがルイーズへの殺意を仄めかしていたとしても、それは実行に移されていない。その仄めかしに危機感を覚えたルイーズはレーモンを病人として施設に収容することを提案するのだが、なぜレーモンがルイーズに殺意を抱くようになったのか、なぜ殺意を抱いてからも彼女を殺さずにいることができたのかについての詳細は、上演時間内のドラマでは明らかにならない。もちろんそれらが上演時間内で全て明らかになってしまったら、彼は「謎めいた男」ではなくなり、それこそただの病人として扱われてしまうことになるだろう。発作を起こさずに均衡を保っていたレーモンは第三者からは健康に見える青年であり、彼の葛藤を台無しにするような一押しをルイーズ自身にされたことによって彼の人格は崩壊する。恐怖劇の現場で起こることになるのはこの発作の激発である。そうだとすれば、この戯曲において彼がそのような状態に追い詰められるまで抱いていた葛藤、ド・ロルドの言葉では「隠された強制力」、「異様な欲望」、「暗い憧れ」をどう考えれば良いのだろうか。

グラン・ギニョルにおける「不気味なもの」

先に言及したヴィトコップによれば、この『謎めいた男』はフロイトが言う「不気味なもの」を表象した劇作品であるという。彼女は、フロイトの論文「不気味なもの Das Unheimliche」を引用した上で、『謎めいた男』を以下のように解釈する¹⁵。

この「不気味なもの」主題について書かれてグラン・ギニョルで上演された戯曲の大半において、そのようなものとしての精神錯乱の現象が次の間にしまい込まれる一方で、危険との関連で、その周りの人にとって表象していると見なされる葛藤は、精神異常者にその焦点を見出す。狂人の脅威は、演劇的な表現に本質的に適応しているし、それは陰謀、動議、追跡、暴力を仄めかす。ロマン主義者にもまたこのテーマはすでに親しいのだが、劇的な自然主義の枠組みにおいて扇情的な新展開を享受する。サラ＝ベルナール劇場で 1910 年に創作された、『謎めいた男』（アンドレ・ド・ロルドとアルフレッド・ビネによる）は、分裂病の、そのもっとも精緻な動きの、その逆流の、その再発の、その性質上の不信の、ついには直接的に殺人として突発するそのクライマックスの注目すべきイメージを与える。別の舞台で演じられたにせよ、グラン・ギニョルの作者たちに書かれたこの戯曲は、人がシャプタル通りの部屋で実践していたような戦慄劇にある典型的な発想に所属している。ともかく、テーマ戯曲のことではなく、見込みのある解決がいまだないままである問題の展示のことが問われなければならない。その周りの人を危地に陥れることなし

に、見かけ上治癒した病人に自由を取り戻させることを許す基準とはどんなものであろうか？(Wittkop 1979 : 24-25)

ヴィトコップは、この戯曲が、当時の言い方で「分裂病」の発作の鮮烈な印象を観客に与える劇であると評価した上で、サラ・ベルナール劇場で上演されたにも関わらずこれはグラン・ギニョルに典型的な発想に基づいた作品であると指摘している。周囲の人びとに危害を及ぼしかねない精神疾患の患者が、見かけ上治癒しているとしたら退院させる基準をどのように設定するべきかという問題提起は、まだまだ時事的なままであるという記述によって、彼女はこの戯曲の先見性を強調する。彼女にとって、『謎めいた男』やグラン・ギニョルで上演される劇作品の特徴は、自然主義的な枠組みにおける狂気の主題化にあり、演劇の技法としてはフロイトの「不気味なもの」の理論を巧みに利用しているという。

ロマン主義者が象徴的な異化のノーマンズ・ランドの方へ喜んで向けていた情熱的な効果は、反対に自然主義者によって一つの道の方へ差し向けられている。それは現代生活の家族的な領域に観客を一举に導き入れる道であり、こうして観客に表象された状況への参加を容易にする。脅威がそれゆえ叫ばれる。懸念ととりわけ不気味なもの、*das Unheimliche* は、陰険だが暴力的で、そこから結果として生じる、もっとも剥き出しにされた戦慄に行き着くために、よく条件づけられた登攀の方式のおかげで。重要なことは、観客の大多数の心的パターンに正確に接続している主題の選択なのである。というのも、ジークムント・フロイトはこう強調しているのだ。「見かけ上逆説的な結論はこうである。想像物の作品において、多くの事物は何も不気味なものではない、それらが日常生活の枠組みにおいては不気味なものであろうときでも。一方で反対に、想像物の作品は、通常の生活においてはどうしてもいものとなるであろう不気味な効果を創り出す可能性を広く提供している(Wittkop 1979 : 27)。」

ヴィトコップがここで指摘していることはフロイトの記述のいわば裏をかくような内容になっていることに注意しなければならない。フロイトが「不気味なもの」(1919)において分析しているのはホフマンの『砂男』という小説であり、敢えて当て嵌めるとするならば幻想文学と呼べそうなジャンルに属する作品である。つまり読者の日常生活で起こることはまずなさそうな物語が、主人公の夢想なのか、それとも現実なのかを混乱させるような文体で展開する。そのため逆説的な言い方になるが、フロイトの論旨を辿るなら、想像物の作品である『砂男』においてどんなに荒唐無稽なことが起こっても、そのことが直接読者を戦慄させることになるとはにわかに断定しがたいのである。それに対して、先の引用文でヴィトコップは、観客の日常生活で起こりそうなくぐ当たり前の懸念が、結果として戦慄を引き起こすようになることこそがグラン・ギニョル的な恐怖劇の技法なのだと指摘している。その上で彼女は、グラン・ギニョルにとってそのために必要なことは、観客の「心的パターン」に正確に接続している主題を選択することだと言っている。

このことは、ド・ロルドがゾラの作品に言及しながら「物質的な生活のドラマ」と表現していた内容と重ね合わせてみるとよりわかり易いかもしれない。この言葉でド・ロルドが言おうとしている観客の日常生活というのは、具体的な物質によって支えられた、ごくありきたりな当たり前の生活のことである。そして彼は、劇的な醜聞があるわけでもない普通の生活に基礎づけられた劇の上演によって、観客を感動させることこそが彼の演劇の目的であると指摘していた。これに先の引用文でヴィトコップが言っていた恐怖劇の技法を付け加えるならば、観客の誰もが日々過ごしている「家族的な領域」における何気ない生活の中で生じる一抹の不安のようなものが、グラン・ギニョルの舞台上ではおそるべき戦慄に到達することになるという。つまり彼女によれば、グラン・ギニョルは通常の生活に根ざした自然主義的な想像物の作品として、普段どうでもいいように見えるものにこそ不気味な効果を生み出すという意味で、フロイトの公式に則っていることになるのである。言い換えると、グラン・ギニョルの恐怖劇は、幻想的な作品であることではなく自然主義的な作品であることによって、日常生活における「不気味なもの」を劇化しているということである。虚構ではなく現実根ざしているからこそ通常の生活の中で生じるささいな事柄が結果的には戦慄の種子として植えつけられ、恐怖劇の上演時間中に事件として開花する。これは、『怪物画廊』でド・ロルドが述べていたような、見かけ上は健康な人が段階的に狂気に陥っていく様子を主題化することが恐怖劇の中心的な課題であるとする意見とも一致している。

上記してきたことをまとめるならば、ド・ロルドの医療劇は、血みどろという意味での「グラン・ギニョルらしさ」ではなく、観客の日常生活の延長線上にある「不気味なもの」を焦点化する演出で、「狂気に結びつけられたホラー」を表現していたと特徴づけることができるだろう。それでは、次節以降ではグラン・ギニョルの戯曲テキストを取り上げて、ド・ロルドの恐怖劇がどのような論理に支えられて作り上げられているかをさらに詳しく見ていくことにしよう。

第三節 衝動殺人は何によって起こるのか

『強迫』にみる病因の問題

本節では、1905年にグラン・ギニョルの舞台上で初演された戯曲『強迫、あるいは二つの強制力』を取り上げ、ある人物が「強迫」の症状に駆られ殺人を犯すことになるメカニズムをどのような論理で恐怖劇として劇化しているかを検証する。この作品は、アンドレ・ド・ロルド、アルフレッド・ビネ、マックス・モーレイの共作であり、前節で言及したように「狂気に結びつけられたホラー」というのがド・ロルドの医療劇の特徴であるとすれば、きわめて典型的な筋書きになっている。ド・ロルドはそこで、衝動殺人という三面記事的な事件に取材しながら、誰もが狂気に陥る可能性があるという彼の問題意識を色濃く反映させているのである。

この戯曲の梗概は以下の通りである。主人公であるジャン・デマレはある特異な強迫症状を自覚しており、この劇は精神科医に自分の症状を相談する場面から始まる。

①第一幕の舞台はパリの精神科医の診察室である。冒頭の場面で、有名な医師であるメルシエは彼の秘書と、一見正常に見える患者の「精神異常」の病状について話をしている。そして続く場面で、診察室にジャン・デマレという名の男が訪れ、建築家をしている義理の兄がしばらく前から強迫観念に苦しんでいることを告げる。その義兄は八歳の息子が目の前にいると怒りが込み上げてきて、打撃せずにはいられないため家から遠ざかっているというのである。メルシエ医師は、彼の強迫観念がその子の殺害を欲望するものであると診断し、この種の神経障害は器質的なものでなければ治癒可能であるが、親類に遺伝的な欠陥を持つ者がいると治癒不可能であるとジャンに説明する。ジャンは、義兄の父は彼が幼い頃に母と離別し狭心症か肺炎で亡くなったと聞かされていたため、近親者に精神異常者はいないはずだと告げる。しかしメルシエ医師は、そのことに確証が持てないと最終的な判断はできないといって診察を終える。

②第二幕の舞台はプロヴァンスのジャンの家である。ジャンの妻マルトとジャンの母デマレ夫人が彼の帰りを待っていると、五歳の息子ピエールと八歳の娘のマドレーヌが外から戻ってくる。マルトはピエールの顔面にある大きなこぶを見つけ、マドレーヌがそれは自分のせいだと申し出て叱られる。その後ジャンの叔父ルロワが、バカンス用の別荘を建てる相談をするためにこの家を訪れる。ちょうどそこにジャンが帰ってきて、ピエールのこぶはマドレーヌのせいではなく、実は出がけに急いでいたジャンが足にじゃれてきたピエールを突き飛ばしてできたものだと言及する。過労で苛立っているのだから早く休むべきだと言うマルトの忠告を聞かず、ジャンはルロワと二人で仕事の話をし始める。ジャンは、パリにいる友人の家でたまたま父を看病した医者に出会い、そこで父の死の真相を聞いたとルロワに言う。するとルロワはその作り話を真に受け、胸の病気で死んだことにしていたが、ジャンの父親は本当は気が狂って死んだのだとジャンに告げる。ジャンは、ルロワが出ていったあとで独り部屋に残って、メルシエ医師の言葉を思い出す。そして、遺伝性の精神異常であればもはや逃れる術はないのだと思い自殺を考えるが、ついに強迫観念の発作に駆られると、隣室で寝ているピエールの首を絞めて殺してしまう。

この作品の中で注目すべきは、メルシエ医師が、強迫のような神経障害は病因が過労による神経衰弱ならば治癒可能だが器質による遺伝的な欠陥ならば治癒不可能であると言っていることであろう。心因性の精神疾患は精神医学の治療の対象となり、器質性の精神疾患はその対象とならないという態度がここでは明確に示されている。このようにして、その筋書きに精神医学の知見を盛り込むことによって、戯曲テキストは不可避の殺人を決定づける科学的な根拠を誇示しようとするのである。ここでは、自分の息子に強烈な殺人の衝動を抱いているジャンは、精神科医の診察を受けているとき、自分の症状をわざわざ他人事のように語っている。彼は自分の義兄のことであると前置きをしながら、当人にしかわからないような内面的な出来事を詳細に説明するのだが、彼の医師はジャンの精神異常が遺伝によるものであるかどうかばかりを気にしていてそのことに気づかない。そして結局、その症状が器質性のものであれば治療は不可能であると告げることによって、結果的に医師自身の言葉が彼の発作を後押しすることになる。劇の最終場面で遂行されることになる事件に関して、ジャンは彼自身の殺人の衝動に屈服したというだけでなくいわば医師の発

言によって暗示を受けて実行したようにも見えるのである。このことはまさに、ド・ロルドが「医療劇」の目的として語っていた内容に呼応している。例えば、『謎めいた男』においては、妻の発言が夫に発作のきっかけを与えることになっていたが、『強迫』においては治療するはずの医師の発言が相談に来ている患者の発作にきっかけを与えることになる。このようにして、『強迫』という戯曲において、精神科医は、精神疾患を治療するどころか増悪させることにさえなるのだ。

それでは、ド・ロルドが強調していた二つの主題である、精神医学の無力さと精神異常の不可避性が共犯的な関係になっていることに留意しながら、以下において病因の問題をさらに詳細に見ていくことにする。

見た目にはわからない精神異常

先にグラン・ギニョルの劇作術として言及したように、『強迫』の第一幕第一場においてもやはり、戯曲の主題と劇場の観客をつなぐための一般論がまず提示される。見た目には異常であるかどうかかわからない精神異常者について、有名な精神科医であるメルシエは、「皇太子」と呼ばれる彼の患者を例にとって、秘書のベルナールに精神異常がどのようなものであるかを説明している。

ベルナール 具合はいかかですか？

メルシエ医師 かなりひどい。被害妄想でね。でも家族にはなんにも聞かせられないし。狂気というのは口に出すのが憚れるほど恥ずかしい病のままだな。

ベルナール 大変なことです。しばらく前に皇太子にたまたまお会いしました。まったくそうは見えませんでしたけど…。

メルシエ医師 (机の上の雑誌をめくりながら) しかし、ねえ君、そんなのは顔からいつも読み取れるわけじゃないよ！…それじゃあまりにも安易だろう…他でもないわれわれ精神科医は、それがわかると思われてる、すぐさま…一目で…そんなバカな！見た目に異常の徴候があるなら、うまく行くだろうがね。(de Lorde 1909 : 87-88)

メルシエによれば、患者である皇太子の症状は「被害妄想 *délire de persécution*」であり、そのような異常の徴候は、専門の精神科医であろうとも一目で見分けられるわけではない。この場面では、大きな肖像画が掲げられた診察室で、メルシエは自分の論文の校正刷りを秘書に手渡したり、名もない地方紙の取材を断ったりしていることから、舞台上において彼の医者としての立場はかなり明白に権威づけられているように見える。その上で、この度新しく皇太子の主治医になったという文脈で、引用文の会話につながるのである。このようにして、有名な医師であろうと精神異常の徴候は見抜けないという示唆は、この戯曲における重要な伏線になっている。メルシエはこの後ジャンという男の相談を受けるのだが、そこでジャンは、自分ではなく彼の義兄がときどき殺人の衝動に駆られるという話を医師に報告する。しかし実際にこの衝動に悩まされているのは、彼の義兄ではなくジャン自身なのである。医師は、目の前にいる患者が自覚症状を物語っていることに気づかずに、こうした症状は病因が遺伝的な器質によるものである場合には治癒不可能であると告げることで、結果として彼の殺人の衝動の発作を後押しすることになる。

ジャンは彼の義兄のこととして、メルシエに八歳の息子を見ると殺人の強迫に駆られる様子を説明する。

ジャン 二ヶ月前から、かなり頻繁です、先生。昼も夜もずっとその苦しくて、とんでもない強迫観念が彼には起こります。それに捕らわれると、彼は仕事部屋に駆けつけて自分を閉じ込めるんです。何時間も何時間もそこでそれと闘って、抑えつけようとして過ごすんです。もう家には帰れない、あの子に会わないために、自分を遠ざけて、できるだけ長く外で過ごすためならどんな言い訳でもするところまで来てしまいました、あの子の前だと彼は説明できない…気狂いじみた怒りを覚えるんです！(de Lorde 1909 : 94-95)

ここでの関心において重要なのは、「説明できない…気狂いじみた怒り」とジャンが指示している症状の病因である。このような怒りの原因が息子との関わり合いにあることを、ジャンは自覚している。しかしながら、例えば前節で言及した『謎めいた男』と同様に、ド・ロルドの医療劇において、病気の症状の根本原因が患者の生活史などに照らし合わせて、上演時間中に解明されることはない。そのため、この場合においては、本当の患者であるジャンが、なぜ八歳の息子にこれほどの怒りを覚えるのかについて、戯曲テキストがそれなりの理由を開示することはない。上演時間の前においてジャンは自分の息子やその周りにいる家族といかなる関係を築いていたのかについて、観客に知らされることはないのである。その代わりに、狂気に陥る原因として、権威づけられた医師が遺伝による器質性の精神疾患は治療不可能であるという一般論を提示するのみである。

『強迫』における遺伝の問題

それでは次に、精神疾患の病因としての遺伝の問題を、メルシエがジャンにどのように説明しているかをみることにする。まずメルシエは、彼の義兄の衝動が現実化しないかを懸念するジャンに、近親者にそうした類の病人がいらないかを確認している。

メルシエ医師—私の意見を言う前に、最後の質問に答えてもらう必要があります。ご家族の中に遺伝的な欠陥はありませんか？彼はまともな、十分に体調の優れた両親の血を引いていますか？…すべてはそこにあります…彼が苦しんでいる神経障害は一深刻な、辛抱強い看護が要求されとしても一完全に治癒することができるかもしれません、ただしそれがどんな器質的な原因によるものでもなく、それがいわゆる変質状態を示す一挿話でないという条件でなら。

ジャン そう確証できます…。

メルシエ医師 ご家族にはアルコール中毒者も…精神異常者もいませんか？

ジャン (思い出を探りながら) はい、先生…。

メルシエ医師 確かですか？それが何より重要なことですよ。遺伝というのは、とにかく精神疾患では、決定的でどうにもならない掟なんです。それで、私の質問の重大さをちゃんとわかっていますか？(de Lorde 1909 : 96-97)

狭心症か肺の病気で亡くなっただけという話だけできちんとしたことはわからないというあやふやな返事をするジャンに対して、メルシエはここで、そのことについて確証がなければ診断はできないと断言している。そして診察の最後に、もう一度強調して、こうした情報は家族全員で隠したがるので、正確な情報を集める必要があると忠告する。

メルシエ医師 そう、それがいい。それではまたこちらに来てください。今からはつきりさせておきたいのは(立ち上がって)ある場合において危険になるかもしれないということなんです。それだけは言うておきます。私たちが変質者や、アルコール中毒、精神異常、癲癇の人の子供たちに向き合うときには、家族は即座に決定することが重要になります。あなた方の側で見守ることはできませんからね、不幸なことがきっと起こります。(de Lorde 1909 : 99)

戯曲テキストの構成という点から言えば、このメルシエの予感は的中することになる。第二幕第六場においてジャンの父親は発狂して死んだということが暴露され、そのことを知ったジャンは強迫の発作に駆られて八歳の息子を殺害することになるからである。これまでも見てきたように、「死の現前」によって特徴づけられるグラン・ギニョルの舞台上では、殺人事件を観劇における恐怖体験として売り物にするため、こうした悪い予感は必ず的中する。つまり第一幕における事件の予感は、最後に現実化することでクライマックスを迎えるのである。

また、『強迫』という劇作品において、有名な精神科医として登場するメルシエ医師は、当然のことながら戯画化され、大げさに誇張されている。『グドロン博士とプリュム教授の療法』の冒頭で精神異常者の保護施設についての一般論が戯画化して説明されていたのと同じく、この場面で何度も繰り返し遺伝の絶対性を強調するメルシエの姿は滑稽であり、精神疾患の病因としての遺伝に固執する古めかしい精神科医を笑いものにしているという側面も垣間見える。そのため、この医師が主張していることをただちに作者の意見であるなどと誤解することはできない。目の前に自覚症状を語る患者がいるにも関わらず、その当人だと気づかずに遺伝によって精神疾患が生じるのだと熱弁を振るうこのような医師によって、作者はどれほど有名な精神科医であっても患者を見抜くことさえできないと揶揄しているのかもしれない。そして、このような戯画化された医師の無力さや無意味さは、劇の終局において実行される殺害の場面をクライマックスに仕立てるための重要な伏線となっている。このことから、診察の場面におけるメルシエの振る舞いや発言がいかにも喜劇じみたものとして演出されているとしても、医師によって権威づけられた根拠のない発言が結果として精神疾患を増悪させるという事態を滑稽なものにするわけではない。むしろ、前半で医師の馬鹿馬鹿しさが強調されることによって後半の殺害の場面はより深刻なものになっているようにさえ見える。このようにして、逆説的にではあるが、戯曲テキストにおいては治療を目的としているはずの精神科医の不用意な発言が、患者の発作を助長してしまうのである。

次の場面において、ジャンは彼の叔父であるルロワを巧みに誘導して、これまで隠してきた父親の死の真相を暴露させる。ルロワによると、ジャンの父の死因は肺の病気によるものではなく、実際は発狂して死んだということであった。これを聞いてジャンは、遺伝

による狂気の連鎖を断ち切るのは不可能であるというメルシエの言葉を思い出す。目の前にいる患者の病状報告であると見抜けなかった愚かな医師の宣言を真に受けて、ジャンは自分の息子を殺さずにはいられない理由をこの瞬間に確信してしまう。そこからジャンは殺すしかないという衝動と、殺すくらいなら自殺した方がいいという葛藤に苛まれることになる。

ジャン （頭を抱えながら）気が狂って！気が狂って死んだんだ！（医者発言を自分に言い聞かせながら）「精神疾患において遺伝は宿命的な…容赦ない掟なのです…」（慄然として）容赦ない！それじゃ、終りだ…拘禁室…水治療…品のない死に様…すぐに決着をつけた方がいい…僕を殺して！（絶望して）終わりだ…もう終わりだ！…（右手のドアを示しながら）そこだ…じきに…強迫観念が僕をまた捉える！…殺す強迫観念…（立ち上がる）でもそれでも、僕にはやっぱり意志がある…僕の中に争い合う二つの存在がいるみたいに…（激昂して）意志は狂気より強いに違いない！そうでなきゃ…（自分を宥めながら）それから、意志しかなくなるんだ…あの小さな存在への愛そのもの、優しさそのものがある…（立ち上がって長いことドアを眺めながら）あの子はそこで寝てる…そこに入って行って…（彼自身と戦っているかのように）僕はそこに入らなきゃ…それでもし不安が、おぞましい不安にまた捉えられたら、僕は自分を殺す…。(de Lorde 1909 : 130-131)

見てきたように、『強迫』においては皮肉にも、治療を目的とした精神科医の診断が患者に発作の機会を与え、殺人の衝動を確信させる筋書きになっている。遺伝性の精神疾患からは逃れられないという思い込みが、結果的にジャンの強迫を現実化する動機づけになっているのである。この戯曲の副題にある「二つの強制力 *deux forces*」というのは、この引用文で描写されている「意思 *volonté*」と「狂気 *folie*」のことであろう。ジャンはこの二つの強制力の間で葛藤しながら、「狂気」によって息子を殺すくらいなら「意思」によって自殺することを決意するのだが、子共部屋に入った彼は、意思によって狂気に打ち勝つことができず結局自分の息子を縊り殺すことになる。

ただここで注意しなければならないことは、この戯曲の構成において、ジャンが息子を殺害した動機づけは遺伝そのものによってなされているわけではなく、遺伝によるために治療不可能であると宣告した医師の言葉によってなされているという点であろう。ジャンが実際に遺伝によって殺人を運命づけられていたのかどうかを、上演時間内に開示される情報だけで判断することはできない。ジャンは悪性の遺伝的な資質によって息子を殺してしまったのか、それとも、遺伝によって殺さざるをえないという思い込みによって息子を殺したのかを確定することは不可能である。上演時間前の挿話となる、息子に対する殺人の衝動の原因となった出来事が解明されないのと同様に、この疑問は劇中でどこまでも解明されず謎のままになっている。

さて、以下においては、『強迫』と同じような主題を持ちよく似た筋書きを持つ別の文学作品を参照することによって、『強迫』との差異を検証し、この作品の意図をさらに明確にしてみたい。

『獣人』における遺伝の問題

遺伝学に基づいた精神異常の主題は、文学史上においてはエミール・ゾラ(1840-1902)が『獣人』(初出 1890)で取り上げたものとしてよく知られている。この作品は、全体で 20 巻にも及ぶ壮大な『ルーゴン=マッカール叢書』中の一つであり、例えばゾラの出世作である『居酒屋』で描かれたアルコール中毒がそうであったように、悪性の血統から逃れることのできない登場人物たちの悲劇が大きな主題となっている。ゾラの名前や作品は自然主義の偉大なる先達としてド・ロルドの『怪物画廊』にもしばしば登場するのだが、『獣人』の作者がフランス語の原語で「遺伝」に相当する *hérédité* という単語を使用しているのは、実はたったの二箇所だけである。

一つ目は、女性の白い肌を見ると殺人の衝動が抑えきれないという症状を持つランチエが、自分の情婦の夫を殺そうとして待ち構えていたのにどうしても実行することができなかったという場面である。

しかし、あと二歩、一步のところまで、それは氷解してしまった。彼の中で一挙にすべてが崩壊した。だめだ、だめだ！彼は殺したりしなかった、無防備なあの男をこうして殺すことなんてできなかったのだ。理性が決して彼を殺させなかったし、噛みつくような本能や、獲物目がけて飛びかかり、引き裂く飢餓と熱狂が必要だった。良心というもの、正義などという、ゆっくりと継承によって伝えられてきた観念でしかなかったとしてもかまうものか！彼には殺す権利があるなどと思えなかった、そしてそんなことをしても無駄だし、彼にそうする権利があるに決まっていると思ひ込むには至らなかった。(Zola 1893 : 303)

引用文にある通り、ここでは理性が本能に打ち勝って、ランチエは晴れて情婦を自分のものにできるという利得があるにも関わらずどうしても殺すことができなかった。ゾラは正義の観念を伝えるものとして「継承 *hérédité*」という言葉を使用しており、生物学的な意味での「遺伝 *hérédité*」という内容をここから読み取ることは難しい。また、『強迫』とよく似た形で、「理性 *raisonnement*」と「本能 *instinct*」による葛藤が描かれており、ランチエは「殺す権利 *droit de tuer*」というものを理性的に納得することができず殺害の実行を断念したといういきさつが述べられている¹⁶。

また二つ目は、今度はランチエが自分の情婦である女を殺してしまった直後に、そのことに思いをめぐらしているという場面である。

彼はなんにも後悔していなかったとしても、すでに愚かなことをしたと自覚していた。なんだ？何が起きたんだ？彼が愛した女が、熱烈に彼を愛していた女が、喉を切り開いたまま床の上に横たわっていた。その間にも、幸福の障害になっていた夫はまだ生きていて、一步一步、暗闇の中を、いつだって前に進んでいたのだ。この男は、数ヶ月前から、自分の受けてきた教育や、ゆっくりと獲得され伝達されてきた人間性という観念に対する気後れというものから免れていたし、そういうものに期待することができなくなっていた。しかも、彼は自分の利益に反して、暴力の遺伝に、原生林の中で、野獣が野獣に飛びかかるような殺しの欲求に押し流されたばかりなのだ。理性に

よって殺すことなどあるものか！血と神経の衝動、古代から続く戦闘の痕跡、生きる必要と強くあることの喜びに駆られてしか殺したりしない。彼にはもはや飽き足りた倦怠感しかなくて、狼狽し、理解しようとしていた。満たされた熱狂のまさに奥深くにある、驚きと取り返しのつかないほどの苦い悲しみ以外のものを見出せないまま。
(Zola 1893 : 375-376)

先ほどの引用文とは異なり、ここでは殺害は遂行されてしまっている。しかも殺すことができなかったことに言い訳ばかりしていた前の場面とは反対に、この引用文では殺してしまったことに後悔などなくあるのはただ倦怠感だけだと述べられている。失敗した殺しの場面では、良心という正義の観念が殺害の実行を妨げたために、本能が理性を駆逐するまでには至らなかった。しかし今度の殺しの場面では、教育や人間性の観念が殺害の実行を妨げることなく、「暴力の遺伝 *hérédité de violence*」によって野獣と化したランチエは、自分の欲求を抑えることができなかった。「人間性 *humanité*」と「野獣 *bête*」という二つの対立項は、この作品の原題を直訳すれば「人間みtainな野獣 *bête humaine*」という意味になると確認することで、全体を貫く思想に関わるということが際立ってくる。情婦の夫を殺してその女と結ばれるのは、ランチエ自身によって利得となる理に適った行為であると考えられている。そしてその反対に、夫を生かしておいたまま、衝動的に情婦である女を殺すのは、彼自身にとってさえ利害関係を無視した、まさしく理解しがたい行為なのである。「人間性」を維持している限り理性が殺人を妨げる一方で、欲求に我を忘れ「野獣」と化すことによって殺人を犯すことになる」と説明しようとするときに、作者であるゾラは *hérédité* という単語の含意を要請していることがわかる。

このようにして、『獣人』において二度使用されている *hérédité* という単語に、ここでは「継承」という訳語と「遺伝」という訳語を当てているのだが、どちらにせよ『強迫』との用語法の違いは明確であるように見える。先に見てきたように、『強迫』における「遺伝」は、精神疾患における「器質的な原因」であり「決定的でどうにもならない掟」である。そのため家族の誰かに精神異常者がいるという事実が明らかになるということは、発病は免れないという患者の思い込みを強化し、最終的には発作にまで結びつけるだけの強力な暗示性を示している。繰り返しになるが、ド・ロルドの戯曲の構成において実際に遺伝によって発作が起こったという証拠が舞台上で明示されるわけではない。重要なのは、権威づけられた精神科医が患者に、遺伝によって発作が起こるという暗示的な発言をすることで事実そのようになってしまったという点であろう。その一方で、『獣人』における「遺伝」は殺人の衝動の因果関係を解明する概念として使用されている。この作品における該当箇所のみ限定して言うならば、ゾラは「暴力の遺伝」という言い方によって、人間の内面には獣性が潜在したまま継承されているため理性でそれを抑えることができず、本能の欲求に押し流されることによって殺人の衝動が実行に移されるのだと説明している。つまり、ゾラの場合、「遺伝」は人間の潜在的な獣性を証明するものであり端的に殺人の衝動の原因なのである。

もちろん今日の私たちの目から見て、どちらの言い方がより科学的であるとかより信憑性を持つなどということを議論するのがここでの目的ではない。ただ一つ確かなことは、『強迫』においては精神疾患の病因であるものが、『獣人』においては人間の本能であると

いう点で、同じ様な殺人の衝動の説明に決定的な差異が存在するという点であろう。先に言及したように、シャルコー以降の精神医学は、彼の「ヒステリー」に関する疾病分類に基礎づけられて精神疾患の病因を器質性と心因性に区別することが可能になった。このことを考慮して図式化するならば、ド・ロルドの戯曲テキストは、殺人の衝動には遺伝による器質性のものと一時的な苦悩による心因性のものがあるということ、前者でなければ後者であるので治療可能であるということの二つを前提に構成されている。

確かにド・ロルドは、それまで漠然と「狂気」と呼び習わされてきたものの一部が精神疾患の身体症状である「ヒステリー」と診断されることによって、精神医学は治療可能な患者を発見することができたという歴史的な事実を踏まえて、彼の劇作品を構想している。しかし、治療可能な患者を発見するということは、同時に治療不可能な患者との境界線を画定するものでもあるため、『強迫』における医師が、古典悲劇に出てくる予言者のように、殺人の実行を告知することにもなるのである。このようにしてド・ロルドは、精神医学の進展にともなう「狂気」の心理学化を経た結果として初めて成立するような劇作品を創造している。そのため彼が「医療劇」において提示するのは、人間である限り誰しも潜在的に持っている「獣性」ではなく、「狂気」なのである。

悪魔の教唆か獣性の発現か

そしてここからは、殺人事件がなぜ起こったかという解釈の問題になるのだが、ゾラの『獣人』においてそれは、人間の本能に宿る、「暴力の遺伝」として受け継がれてきた獣性が原因であるとして説明されていた。彼は、野生動物になぞらえて「殺しの欲求」と表現しており、例えば『怪物画廊』のド・ロルドがそうしていたように、殺人の衝動についての解釈をまだ、無意識的な欲望の身体的な表出によって生じるのだというような形で心理学化していない。ド・ロルドが、後年の随筆であるその著作の中で、演劇の目的が公衆の利益に寄与することであると述べていたことについてはすでに言及した。『強迫』の初演である 1905 年から実に 23 年後の記述ということになるが、彼は「遺伝」によって精神疾患の病因を語ることにはかなり批判的である。

遺伝のことを話すとき人は進歩したと思い込んでいる。だがそこにはまだ不確かなことと不可解なことしかない。人が気狂いになるのは、彼の前に家族の成員の中にそういう人がいたからなんでしょう？見事な証拠だ！変わり者の叔母とかちょっと愚かな先祖がいない者などあるものか？近代の人類の血は、交配の結果、あらゆるウィルスを負い込まれているのだから (de Lorde 1928 : 48-49)。

先に確認したように、この著作は、全体として精神科医や精神医学に対してかなり強い批判の調子を帯びたものである。本節で見てきたように、この点に関して、『強迫』という劇作品が示唆している内容と重なり合っていることから、『怪物画廊』の読者に対する著者のメッセージは、『強迫』の観客に対する劇作家のメッセージと矛盾したりはしていない。ド・ロルドは、メルシエ医師のように、「遺伝」と言っていれば進歩したと思い込んでいる精神科医やそうした発言を鵜呑みにしかねない公衆に鋭く警鐘を鳴らしているのである。では、「遺伝」でないとすればいったい何によって殺人の衝動が引き起こされると言うのか。

本章第一節で検証したように、『怪物画廊』のド・ロルドは、ほとんど一元論的に「悪魔」という名前を呼び出しては、「科学」に対する批判の根拠にしていた。これまでの精神医学が「狂気」を治療することができていないのは、そもそもこうした現象が「科学」の対象であることを越えた「悪魔」という根本原因によるものだからだという具合に。このことを思い起こすと、この引用文で彼が言おうとしていることは自ずと明らかになるであろう。繰り返しになるが、『怪物画廊』でド・ロルドが「悪魔」と呼んでいたものは、普段は意識されていない魂の片隅にいる「潜在的な怪物」であり、「隠された強制力」、「異様な欲望」、「暗い憧れ」の化身なのである。このようにして無意識的になっているものが、日常生活における何気ないひと言や仕草を契機として発現してしまうことは、彼にとって「狂気」の発作であり「悪魔」の証拠なのである。強迫症の患者が自覚的に「意思」と「狂気」に二分され、その「二つの強制力」の間で葛藤するという主題設定には、共作者であるビネが「別人格」として提示した心理学説の影響が垣間見られることだろう。

確かに、『獣人』においても、殺人の衝動を具現化したような自覚的な「別人格」の存在について丹念な描写があるとしても、観察可能な客観性を重視する彼の作品には、悪魔の仕業を仄めかすような表現が出て来ることはない。ただ夢遊病者のように「見知らぬ人間」に乗り移られる様子が克明に報告されるのみである¹⁷。この点に関して『強迫』との共通項を挙げるとすれば、たとえ「獣性」によるものであろうと「悪魔」によるものであろうと、とにかくある任意の人びとにおいて殺人の衝動なるものは存在し、こうした人びとがある種の殺人事件を不可避免的に出来させてしまうという認識において、とりあえず両者は完全に一致しているように見える。両者において、三面記事的な殺人事件が文学の主題になるということに疑いの余地はなさそうである。

おそらくゾラにとっては、悪魔の仕業であるなどという説明の方こそ狂信的な時代遅れにしかないだろう。彼自身の「遺伝学」に基づいて、ゾラの解釈は科学的であることになっているからだ。その一方で、ゾラから自然主義文学を、ビネから実験心理学を継承しているド・ロルドにとって、殺人の衝動は無意識的な欲望によって生じるという心理学的な解釈は受け入れやすいもののようである。ただ彼はそうしておきながら、実はこうした無意識的な欲望こそが人間の内面に潜伏する悪魔の教唆によるものなのだと指摘するのである。『獣人』のジャック・ランチェの身に、あるいは『強迫』のジャン・デマレの身に、なぜそのような不幸が訪れなければならないのかについて、二人の作家は一人の登場人物の具体性を損なうことなく、まるで精神疾患の症例のように、読者あるいは観客に提示しようとしている。殺人の衝動に悩まされるのがなぜ彼でなければならないのかについてこのように一つ一つ数え上げる作家の振る舞いは、この世から衝動殺人がなくなる限り、一定の説得力を持ち続けることになるのかもしれない。なぜなら、そこでいかなる解釈の根拠が持ち出されるにせよ、実際に殺人事件が起こったという事実に関しては、その都度その人物の具体性に即した殺人の衝動を明らかにする作業を通してでなければにも説明したことにはならないからである。たとえランチェやデマレが作家の創造による登場人物であるとしても、作家がその人物たちを通して具体化しようとした衝動殺人の動機づけの説明には、人が人を殺してしまうことのメカニズムを解明することについて、ある種の気づきがあったに違いない。おそらく三面記事的な殺人事件が文学の主題になるためには、啓蒙の精神とでも呼べるようなものをもって、作家が読者や観客に伝えなければならない

と思うような着想がその背景にあるだろう。

例えば作家が彼の読者に対して、人間における「獣性」という概念を提示して説得的に語ろうとするのはそれが彼らに受け入れ可能であることを想定しているからであり、作家が彼の観客に対して人間における「悪魔」という概念を提示して説得的に語ろうとするのはそれが彼らに受け入れ可能であることを想定しているからである。しかしながらゾラが、彼の解釈を科学に根拠づけて説明しようとしているのに対して、ド・ロルドは彼の解釈を、科学に根拠づけられたものを、その外部から基礎づける科学的でないもので説明しようとしていることが両者における最大の相違点であるように見える。衝動殺人が発生するメカニズムが問題となる場面について、ゾラの作品において恐怖が前景化しない理由は、おそらくこのような点にあるかもしれない。グラン・ギニョルの舞台上においてド・ロルドが主題化していたのは、このようにして科学的に説明できないもののせいで理由が見当たらないまま実現してしまうような事態なのである。しかも、なぜそれがその人に起こらなければならないのかについて、理解不能であるという点でそこからは誰も逃れる術を持たない。戯曲テキストでは「狂気」と呼んでいたものを随筆でわざわざ「悪魔」と呼び直すことでこの作家が意図しているのは、こうした理解不能性を明確化しようとするところなのであろう。「悪魔」を恐怖惹起対象として顕揚することによって、その宗教的な含意をド・ロルドは読者に強要しているのである。精神医学の名の下に解釈しようとする限りそれはいつまでも古めかしいままであり、そうであるからこそ払拭しきることのできない汚点のようにどこまでも、心理学化された「狂気」の根拠としてついて回る。

もしかしたら精神科医が聖職者のようになることで、この「悪魔」を祓うことが可能になるのかもしれない。しかしそれでは、精神医学は科学的であるという根拠を失うことになるため、精神医学ではなくなってしまうだろう。それならば、聖職者にこの「悪魔」を祓うことは可能であろうか。それもやはり不可能であるだろう。なぜなら、この「悪魔」は「狂気」が心理学化したことの上に君臨しているし、そもそもそれは精神科医が聖職者のしてきたことを無意味にした結果として出来た事態だからである。シャルコーが先鞭をつけたこのような潮流の中で、「悪魔」は双方の働きかけから逃れることができる領域に棲み処を作り、そこに安住することに成功したというのがド・ロルドの「医療劇」の着想なのである。そのため『怪物画廊』には、「悪魔」と精神科医ばかりが出てきて、聖職者が一度も出てこないのは、おそらく彼には、その宗教的な振る舞いの価値がまったく眼中にないからだろう。もし彼の時代においても、聖職者の悪魔祓いが「狂気」の治療法として最適であったならば、『強迫』のような戯曲はその恐怖劇としての存在理由を維持することはできなかったに違いない。

第二章で言及したように、『ホラーの諸力』のジュリア・クリステヴァが、「聖別式なき聖なるもの」に基礎づけられた宗教性によって、近代に特有な「脱宗教的な宗教」が成立するのだと指摘していたことを思い起こすことにしよう。このことをド・ロルドの「医療劇」に置き換えて考えるならば、「聖職者なき悪魔憑き」という事態の解決不可能性こそが、グラン・ギニョルの劇作家の創造物がホラーであることを支持していることになるだろう。「悪魔」はいるが聖職者はいないという世界観が、そのままド・ロルドを中心とした場合の「グラン・ギニョルらしさ」に直結するものであることを確認しておく。その上で以下においては、「医療劇」ではない彼の代表作を見ることによって、ド・ロルドが描く世界で

起こる殺人事件について、今度はその心理的なメカニズムではなく、最新機器を媒介にしたその社会的なあり方について検証することにする。

第四節 媒介された殺人の現実性

上演目録における『電話口で……』の特異性

前節に引き続き、本節では 1922 年にグラン・ギニョルの舞台上で上演された戯曲『電話口で…』を取り上げ、遠隔地にいる者同士の通話を可能にした電話という装置が、いかにしてホラー演劇の素材となっているかを検証する。元々この作品は、シャルル・フォレイの小説を原作としてアンドレ・ド・ロルドが劇化したものであり、1901 年にアントワヌ劇場で初演され、1902 年にコメディ＝フランセーズで再演され、その 20 年後に恐怖劇としてグラン・ギニョル劇場で再演された。そのため、戯曲テキストに登場する壁掛け式の電話装置は、1901 年という時代背景を持つものである¹⁸。1900 年のパリ万国博覧会に卓上に置くタイプの電話機が出品されていることから、この装置が当時の最新機器であったことがうかがえる。『電話口で…』の中でも、遠隔地にいる者同士が通話できることの神秘について、あるいは値段の高さや普及率の低さによってまだまだ不便な道具であることについての指摘がなされている。ただどれほど年式の古い電話機が登場するとしても、戯曲テキストにおいて電話という装置を持つことになる、恐怖を惹起する媒体としての機能が損なわれたりすることはなさそうである。実際に、この作品は恐怖の強烈さで有名なのであり、作者であるド・ロルドはそれによって「テロルの申し子」という異名を取るようになったと言われている(Pierron 1995 : 857)。

以下においては、グラン・ギニョル劇場の上演目録を作成したピエロンの解題を参照しながら、ド・ロルドの代表作である『電話口で……』が、グラン・ギニョルの上演目録の中でどのような点において特徴的なのかを検討する。まず彼女は、『電話口で……』の梗概をこのように紹介している。

マレックスはパリに赴かねばならない。彼は妻と息子と女中をノルマンディーに残しているのだが、家はバカンス用に借りている孤立したものだ。友人たちの家に着くと、彼は電話の呼び出しを受けるが配偶者は脅かされていて、彼は、無力にも、家族が虐殺される一大事を終わりまで聞くことになる。(Pierron 1995 : 857)

ピエロンの上演目録によれば、ド・ロルドがグラン・ギニョル劇場に参加するのは、1900 年の『追伸』というコメディが初である。彼自身も初代支配人であるオスカル・メテニエと同様に、アンドレ・アントワヌに彼の劇場で上演拒否された戯曲をグラン・ギニョルで舞台に掛けるということが、そもそも参加するきっかけとなっていることについては先に言及したことがある。それを鑑みると、のちにグラン・ギニョルの代表作となる『電話口で……』が、アントワヌ劇場で、しかもアントワヌ自身が主演で初演されたという事実は興味深い。第四章第二節で指摘したように、グラン・ギニョルの黎明期を支持した

メテニエの『あいつだ!』とド・ロルドの『グドロン博士とブリュム教授の療法』という二作品が、その残虐さおよびそのグロテスクさからアントワヌに拒否されたと言われているからである。このことを踏まえて『電話口で……』の独自性を考慮するならば、この作品は直接的な殺人や死体の場面を見せないことで、演劇人アントワヌが考えるところの大衆演劇の良識に適ったものであったということであろう。さらにいえば、この敢えて見せない慎ましさが、結果として見世物的な残虐さやグロテスクさを売り物にすることになったグラン・ギニョルの上演目録においても、特異な位置を占める要因となっているのである。これまで確認してきた「グラン・ギニョルらしさ」とは一線を画する形で、『電話口で…』の殺人事件は受話器の向こうで発生する。しかしながら登場人物たちは、なににもできずにただその阿鼻叫喚に聞き入るしかない。

アントワヌ劇場での初演後、さらに「伝統の牙城」でもあるようなコメディ＝フランセーズで再演されていることから、初演の評判の良さというものが裏づけられていると言えるだろう。ピエロンは、そのような当時の劇評として、レオ・マルシェの記事を紹介している。

「この時代に、『演劇人たち』の間で通用していた公理によれば、観客は舞台上で見ているものによってのみ感動させることができた。ところで、『電話口で』においては、あらゆるドラマが舞台裏において進行する。[……]『古老たち』もまたいっせいに表明していた。『これではどんな効果も起こせまい!』と。だが反対に、その効果は並外れていた。巧みに生み出された神秘的な雰囲気、観客の想像力は自由に活動し、さらに情動は発作にまで行き着いていた。」(Pierron 1995 : 857)

この批評に続けてピエロンは「まさしく正当化されたこととは、想像力が現実には優れていることなのだ。」とまとめている。また彼女は、グラン・ギニョル劇場の活動全体を概説した著書である『グラン・ギニョルの白夜』の中で、『電話口で……』を「雰囲気のドラマ」として次のように解説している。

アンドレ・ド・ロルドの戯曲、『電話口で』は、1901年にアントワヌ劇場で初演されたのだが、1922年にしか上演目録に入らなかった。ところで、心を乱す偶然の同席、電話は、家から出る必要もなく、演劇、コンサート、オペラの作品を聞くことを可能にする器具だが、1889年の万国博覧会で出品されている。電話は、社交界の気晴らしとおしゃべりの道具としてみなされていて、コミュニケーションの手段という資格でもって、私的な領域への介入——それはいつでもよそから来るもの——として受け入れられていたし、さらにひとたび最初の楽しみが過ぎてしまうと、マルセル・ブルーストの表現を借りるなら、「本当に頭を悩ますもの」として受け入れられていた。アンドレ・ド・ロルドは、1901年に、戦慄の側に電話を引き寄せ、謎の物音、恐怖による息切れ、ホラーによる叫び声を伝わらせるのに役立てた。1900年の博覧会での気晴らしから1922年にグラン・ギニョルの舞台上で『電話口で』の再演がテロルを惹き起こすのに成功するまで、それこそが「家もの」の前史なのだ。この戯曲は、暗に示すがなににも見せない、「雰囲気のドラマ」の実例で、もっとも高く評価されている。(Pierron

しかし、これだけでは直接的な殺害の場面を見せないあらゆる戯曲が同様の恐怖を惹起する可能性を否定できない。そのためこの説明だけでは、『電話口で……』が恐怖劇として大成功を収めるために発揮した特有の恐怖のあり方を説明したことにはならないだろう。本論の立場からすれば、彼女の言う「想像力」や「雰囲気」がいかなるものであるにせよ、そこから惹起される恐怖が、この作品においてなぜそのようなものとして効果を発揮することができたのかを問わなければならない。このことを検証するために、以下においては、まずド・ロルドが戯曲テキストの意図するクライマックスに向かって、恐怖をどのように構築しようとしているかを見てみることにする。

電話装置が媒介するもの

ここでもう一度、『電話口で…』の筋書きについて、二幕ものの劇として戯曲テキストの意図する方向が明確になるようにやや詳細に紹介する。

①第一幕の舞台はマレックスの自宅で、彼が商用でノルマンディーの別荘を離れなければならないというところから始まる。マレックスが出発した後、見知らぬ少年が男の使用人であるブレーズに手紙を届けに来るのだが、そこには屋敷の近隣に住んでいるブレーズの母が危篤であると書かれてあった。ブレーズはマレックスの妻マルトの許可を得て、その日のうちに帰宅することを約束して、すぐさま母の許へと出発する。こうして屋敷には、マルトと臆病者の老女中ナネット、夫妻の息子ピエールの三人だけが取り残されてしまう。ブレーズが出た後に、屋敷の周囲で何か不穏な気配を察知した犬たちが激しく鳴き始める。さらには窓の外にマルトは怪しい人影を発見し、だんだんと怯え出す。このような状況の中で、外部から聞こえる些細な物音に過敏に反応しているうちに、ナネットに触発されてマルトも少しずつパニックを起し始める。

②そして、第二幕はマレックスが友人宅でマルトからの電話を受けるところから始まる。マルトが外部の物音への不安を訴えたため、マレックスは、護身用に準備しておいたピストルを外に向かって撃って、外部にいるものを威嚇すれば良いと助言する。しかし、そのピストルは、手紙を届けに来た少年が誰にも気づかれずに盗んでいたため紛失している。その上、その通話の最中に屋敷の雨戸やよろい戸が何者かによって破壊され始めるところから、マルトのパニックはエスカレートしていく。さらに今度は、電話口でそれを聞いているマレックスにまでパニックが伝染し始める。電話口の向こうで、闖入者はマルトの首を掻っ切って殺すと豪語しており、女中のナネットはピエールと逃げ惑いながら叫び声を上げている。これらすべての出来事は電話口からマレックスだけでなく、彼の友人夫妻にも聞こえている。結局、聞いているだけで為す術もないまま、マレックスが徐々に気狂いじみてきて、取り乱しわめき散らし始めたところを友人が取り押さえて幕となる。

このようにして、この劇は第一幕と第二幕で場面が転換しており、前半では屋敷内で外からの闖入者の脅威に怯える妻と女中の姿が描かれているのに対して、後半では友人宅にいる夫が彼女たちの安否を電話で伺うという設定になっている。ところで、『電話口で……』

の登場人物たちは、電話のことをどのように理解しているのだろうか。全体を通して電話そのものについての言及は二回ある。一回目は第一幕の終盤において、不安に駆られつつあるマルトがマレックスの友人宅に電話をするときに、傍でナネットが言う独白において次のようになされている。

ナネット （気を確かに持とうと努力しながら、まったく嬉しそうに） ええ、ええ、そりやそうですよ、奥さま……電話なさってください、そうすれば気晴らしになるでしょう……（電話を指し示しながら）この電話線の向こうに旦那さまの声が聞こえるなんて……ちょっとしたことですよ……まるでわたくしたちの間に旦那さまがいらっしゃるみたい！奥さまわたくしにもお聞かせくださいませませんか？

マレックス夫人に近づく。

マルト そうね……そうね……（電話で呼び出しを掛ける）もしもし！……もしもし！
ナネット （自分自身に）ああ！この道具は、なんてったってすばらしい発明です……いくつもの場所に旦那さまがいらっしゃるんですから……それにあの方はわたくしたちとおしゃべりをなさる、まるですぐそばにいらっしゃるみたいに、この部屋の中で！
マルト （電話口に）もしもし！……もしもし！
ナネット （続けて）もちろん旦那さまの声が聞こえたら、落ち着かせてくれるでしょうし、もう怖くありません……そりやもうまるで旦那さまがそこにいるみたい！
マルト （いつでも電話口に）ああ！……ヴィトレにつなげてください……276 番？……早く……早く……いいわ……ありがとう……待ちます……。 (de Lorde 1922 : 868)

この場面において、ナネットは電話の機能について三回も同じ内容を繰り返している。しかもその三回とも、電話線の向こうからマレックスの声が聞こえることに関して、「まるで…であるかのように *comme si*」という仮定の表現を使っている。この場に居合わせていない主人の声が聞こえるため、居るはずがないのにまるで居るかのように安心することができるから声を聞かせて欲しいとマルトに嘆願するのである。この劇において、ナネットは「臆病者」であり、『プチ・ジュール』の三面記事を愛読し、あらゆるところに事件の気配を察知してはいつもびくびくしている人物として設定されている。不安を煽る雑誌を読み漁ることによって彼女自身の現実生活に不安を持ち込む女中としてナネットは戯画化されており、普段は雇い主である夫妻の笑いものになっている。電話装置は、その声の主が不在であることを前提として遠隔地にいる者同士の通話を可能にしているにも関わらず、ナネットは仮定の表現を使ってその声の主があたかも現前しているかのような錯覚があるのだと表明している。しかもナネットによれば、マルトが電話を掛けるのは「気晴らし」のためであり、彼女自身マレックスがそこにはいないこと、電話装置が媒介する限り本当の意味で安心することは原理的に不可能であることをよくわきまえている。ナネットは、自分の危機的な状況から、ただ心理的に見て見ぬ振りをしたいがためにマレックスの声を要求しているのである。ここで「心理的に」と言ったのは、ナネットの台詞が端的に表現

しているように、電話線の向こうの声をどれほど聞いてもマレックスは不在のままであり、別荘の人びとが実際に陥っている可能性がある状況を改善するためのなんの多足にもならないからである。マルトがマレックスに電話を掛けてナネットとともにその声を聞いたところで、彼女たちはせいぜい落ち着くことしかできない。しかしそうであるにも関わらず、それがそこにあることによって、せめて落ち着くためにだけでもどうしても声を要求してしまうというところにこそ、戯曲テキストの構成において電話装置が担うことになるもっとも肝要な機能があるのだろう。

この作品において、電話そのものに関する言及はもう一度ある。それは第二幕の序盤で、マレックスが友人のリヴォワールとこの最先端の発明品についてお互いに意見を言い合う場面である。

リヴォワール （カップを手にして）なあおい、電話ってのは素晴らしい発明だなあ……とても実用的だし、でもまだ十分には行き渡ってない……フランスではね、少なくとも！

マレックス （陽気に、コーヒーを飲みながら）いずれにせよ、文句を言うことはないよ。それでもすごいもんだ！日に 20 回電話を掛けたって無駄、ぼくはこの道具の馴れっこになれないね。これにはいつだって驚かされるよ。ぼくにとっちゃ神秘的で、超自然的だ！（de Lorde 1922：869）

第一幕で、現実的な危機に見舞われていると思いついで困惑していたマルトやナネットとは異なり、マレックスとその友人であるリヴォワールとの会話は電話についての一般論に終始していると言えそうである。先に言及した「グラン・ギニョルらしさ」との関連で指摘するならば、こうした物語の主題に関する一般論は第一幕第一場で展開されることが多かったものだが、『電話口で…』では第二幕の冒頭で提示されている。これは確かに戯曲テキストの構成上、当局の警戒態勢についての現状や精神病院の待遇についての現状などとは異なり、あらかじめ説明しておかなければならない内容ではなかったのかもしれない。繰り返しになるが、電話装置は 1900 年のパリ万博で出品されており、アントワヌ劇場での初演当時のパリっ子にとっては、たとえ所有しているのが一部のブルジョアに限られていたとしても、日常的な市民生活から隔離されたものではなかったのだろう。

ただ、電話という便利な発明品の存在が世間にどれほど認知されていたとしても、マレックスが述懐するように、この器具の構造は技術者ではない素人には謎めいていたに違いない。今日の私たちでさえ、携帯電話に代表される通信機器を日常的に使用しているからといって、なぜその器具が遠隔地同士での通話を可能にするのかについて、正確な答えを出せる人は少ないだろう¹⁹。目の前にいない人の声が聞こえるという事態はまさしく驚異であり神秘的で超自然的だと訴えるマレックスは、電話装置の機能が原理的に帯びることになる不可解さを端的に指摘していると言えそうである。そして恐怖劇が提示しようとする問題は、この便利な通信機器を使用することによって、電話がなければ絶対に聞かざる声、決して聞く気にはならなかったはずの声までも否応なく媒介してしまうという点にあるのではないだろうか。

電話線が伝える死の意味作用

そこで次に、電話装置が最大限の劇的効果を発揮した作品の一つと見なすことができるジャン・コクトーの『声』を取り上げ、『電話口で…』との比較を試みることにする。1930年にコメディ＝フランセーズで初演されたこの作品は、女が自室で電話越しにひたすら男と別れ話をし続けるという設定の、一幕ものの劇である。『電話口で…』は1901年にアントワヌ劇場で上演された後で、1902年にはコメディ＝フランセーズ劇場で、1922年にはグラン・ギニョル劇場で再演されている。そのため、同じ劇場で上演された「電話もの」ということで、1930年の『声』の観客の中にはド・ロルドの作品を想起したものもあるいはいたのかもしれない。

両者の演出面における最大の違いは、おそらく電話装置の不便さの質の違いによるものである。先に言及した通り、『電話口で…』のマレックスは、とりわけ田舎における電話の普及率の低さが災いして、緊急の用事を果たすことができないと嘆いていた。一方で、『声』の唯一の登場人物である「女」は、「男」との会話を電話回線が混戦するため何度も何度も中断させられている。彼女が交換手に不平を言ったり間違い電話に憤ったりするところを見ると、1901年当時に比べ電話機自体の普及は進んだものの、インフラストラクチャーの整備がまだ追いついていないらしい。そのため、このようにして恋人との回線が切れたりつながったりして彼女がやきもきするということに演出の妙がある²⁰。また、『電話口で…』では、受話器の向こう側で起こっているおぞましい惨劇が観客にも十分に伝わるようにというややあざとい配慮から、グラン・ギニョル劇場での上演以来受話器の声が周りにいる人びとに聞こえるように設定が変更させられている(Pierron 1995: 857)。一方、こうした演出に対して、『声』では観客に聞こえているのは終始、舞台上で電話を掛けている「女」の話す声だけであり、受話器の向こう側で話しているはずの「男」の声は一切聞こえない。この作品においては、「女」の返事と相槌のみが「男」への応答として聞こえることになるので、観客は沈黙から、行間を読むようにして男が何を言っているのかを想像することになる²¹。

コクトーの作品の原題を直訳すれば「人の声 *La voix humaine*」である。そのためこの題名にある「人の声」が、舞台上で話をしている「女」の声を指示するのか、受話器越しに話されているはずだが決して聞かれることのない「男」の声を指示するのかを判断することは難しい。どちらにせよ、この「声」は、「人の」声、すなわち「人間性」を帯びた声ということになるので、電話装置が媒介するという条件の下で見てみると、その異常性が剥き出しになってくる。

もしこの「人の声」が「女」の話す声だとすると、言葉の意味上の問題は特になさそうである。ただ、電話回線を通じてかろうじて成立している彼女の会話は、電話装置が不在であったと想定するとかなり奇異なものに見えてくるだろう。この作品の舞台上における台詞はすべて独白であるので、この道具立てがなければ単なる独り言であり、しかも対話の相手が不在の独り言である。話す本人が自分を他者に見立てて自分に独り言を言う場面に比べて、そこにいない相手の「男」に対して延々と独り言を続けるという事態がいかに非日常的であるかは言うまでもないだろう。電話機という小道具があればこそ、「女」の声は非日常的であることを免れている。ところで実際に舞台上において上演されている演劇はこれであり、受話器からははなにも聞こえていないはずなのである。ベルが鳴るという、

この作品においては唯一の外部からの介入によって、「女」の声が本当の独り言でないことが誇示されているように見える。唯一舞台上に存在している「人の声」としての「女」の声は、このような形で観客の前に現前するのである。

一方で、電話の声を観客には聞こえていない「男」の声だと想定するとどうであろうか。通信機器というものがなかった時代には、声が聞こえるという事態は、その声の主が現前していることの証明である場合が多かったに違いない。そのため、この時点ではまだ、「声」は「人」と同義であったのだろう。電話装置が媒介することによって初めて可能となった事態だが、その声の主の現前ではなく不在の証明にしかないという点で、この作品において「男」の話し声は「人」として存在することはない。

こうしたことを念頭に置いて、電話に対してどのような役割を与えているかを見てみると、コクトーの登場人物が、ド・ロルドの登場人物とほぼ同じ意味の発言をしているのは非常に興味深い。「女」は回線が安定しない状態で何度も何度も「もしもし！」と繰り返しながら、その合間にふと以下のような台詞を言うのである²²。

おかしいわね、私には聞こえているのよ、あなたが部屋にいるみたいに(Cocteau 1995 : 1103)

このようにして、電話装置を小道具として使用する演劇には、電話の声を「人の声」として聞くことによって、その当人が傍にいないかのような錯覚を引き起こすことがあるようである。『電話口で…』では、臆病者の老女中ナネットが、屋敷の周囲の物音に過敏に反応した上で、旦那さまがこの部屋にいと錯覚して安心したいがために、彼の声を聞かせて欲しいと奥さまにせがんでいた。先に言及した通り、ナネットはこの発言の中で、三度も繰り返して「まるで…であるかのように *comme si*」という仮定の表現を使っている。それに対して、『声』のこの引用文でも、「女」はいるはずのない「男」の声がよく聞こえると「まるで…であるかのように *comme si*」というまったく同じ仮定の表現を使ってその錯覚を表明している。この「不在であることの現前」とでも呼べそうな事態は、「人の声」によって、その人物が不在であることが強調されるとともに、その人物の現前を希求し、そのように錯覚せずにはいられない登場人物たちの気持ちもまた強調することになるだろう。

ここでの「女」の発言が、男から切り出された別れ話の後で、言うなれば最後の会話の中で出てきているという点が重要である。「女」は、この電話の前の晩（おそらく別れ話を切り出された日の晩）に 12 錠の睡眠薬を飲んで自殺を図っている(Cocteau 1995 : 1106)。延々と「女」の独白が続く中で、彼女の台詞はその始めから、実はこのようにして「死」の切迫感を帯びたものであったことが徐々に明らかになっていくのである。これもまた、「死」の切迫感という意味で、ナネットの台詞において現実の脅威が徐々に明らかになっていく演出と同様の仕掛けであるように見える。戯曲テキストには、そこから少しずつ、舞台上に「死」の雰囲気を充満させていこうとする意図があることは明白であり、それを無視することはできない。電話の声を聞くことで現実逃避をしようとする登場人物たちは、そもそも最初から自分たちの現実に目を向けることができずにいるのであり、ここで取り上げている二作品に関して言えば、その現実とは端的に「死」を意味している。

ところで、『電話口で…』が二幕ものの劇であり、第一幕と第二幕で電話機のある場所が入れ替わるのに対し、『声』は一幕ものの独白劇であるため、「女」はネグリジェ姿のまま自宅の部屋から出ることはない。前者の結末では、「グラン・ギニョルらしさ」の真骨頂である「死の現前」は受話器の向こう側へと追いやられてしまっている。しかし、これが功を奏し、舞台上で殺人の現場を見せないという演出によってこの作品が当たりを取ったということはすでに触れておいた。

一方で、後者における「女」は、ナネットと同様に、やはり「安心するために」電話を掛けている。そうだとすると、舞台上において彼女は、もうとっくに安心できない危機的状况にあるはずである。彼女は「男」に、電話を切ったら死んでしまうという意味の発言をあからさまに繰り返す。そして、劇そのものはまさに「女」の死を予感させて終わるのである。このように、彼女が電話を掛けているこちら側は、死の雰囲気が充満しているという意味で「死の世界」として想定することができるだろう。となると、おそらく新しい女を引き連れて、音楽が演奏されているバーか何かで「男」が電話を掛けている受話器の向こう側は、「生の世界」となるだろう。「女」は「男」をこちら側、すなわち「死の世界」へと誘うために、声を上げ、宥めすかし、褒めたり持ち上げたりしながら、「男」の関心を引こうとする。しかし、「男」とのこうしたやり取りが活気づいたり、不穏になったりすると、「女」は突如として、観客が眺めている受話器のこちら側について脅迫めいた発言を口走ったりする。

ただ、お分かりでしょうけど、お話して、お話ししてさえいれば、考えなくて済むわ、沈黙して、受話器を置いて、空虚の中に、暗闇の中に、また落ちていかなければならないなんて(Cocteau 1995 : 1105)

覚えているでしょう、イヴォンヌが尋ねたの、ねじくれたコードの中をどうやって声を通れるのかって。首の周りにコードを巻いているの。首の周りであなたの声かするわ(Cocteau 1995 : 1112)

コクトーの『声』では、グラン・ギニョルの恐怖劇のように、舞台上において殺人事件が発生し血みどろの惨劇が展開することなどもちろんない。しかしながら、やや軽率にも「雰囲気のドラマ」と言ってみたくなるような「死の現前」が、観客の目の前でまざまざと展開しているように見える。そこでは死を含意する「女」のひと言ひと言が、少しずつだが着実に「女」を死に近づけ、囲い込んでいくことになる。電話回線によってつながれている「男」との会話が彼女にとっては文字通り生命線であるため、これが切れるとどうなるかを繰り返し仄めかしている。しかも彼とのやり取りが、あたかも幸福だったかつてのようになりかなりきわどい調子を帯びてくると、彼女はその反動なのか、その度ごとに「死」を口にしている、まるで「生」を拒否するかのよう。

コクトーがド・ロルドの『電話口で…』を見知っていたかどうかについて、残念ながらここでは確実なことは言えない。だが、アントワーヌ流の「リアリズム演劇」や大衆演劇としての「ブルヴァール演劇」を評価していなかったというのだから、そのどちらにも当て嵌まるようなグラン・ギニョルの上演作品が、彼のお眼鏡に適うだろうとは到底考え

られない(渡辺 2010:148-149)。しかしながら、電話装置が媒介する「人の声」が受話器のこちら側に死という意味作用をもたらすことについて、電話装置を主題として取り上げた二人の劇作品はその方向性を共有しているように見える。電話装置が媒介することによって、いるはずの人物が「不在であることの現前」が「死」を含意するという劇的な主題化を確認したところで、以下においてはさらに別の作品との関連で『電話口で…』の問題を提起し直してみる。

受話器の向こう側の死者

第一章第一節で言及したように、「恐怖を追い求める歴史家」のドリュモーは、彼自身がキリスト教徒であることによって、歴史記述において表明されている「悪魔への恐怖」がいかなる心性に基礎づけられていたかについて共通理解を可能にするのだと言っている。つまり、歴史記述における「恐怖」でさえも現代社会におけるキリスト教徒の単純な実感と重なり合う可能性を提示するために、彼は信仰を担保にすればわかりうると主張したのである。この著作によって歴史学における恐怖研究の先駆者となるドリュモーが、自著の初めからこのように言い訳めいた口実を準備しなければならなかったということは、歴史家が「恐怖」を語ることの困難さを十分に証言していると言えるだろう。ホラーの研究者が、記述された「恐怖」を過去のものとして、単純な実感としての「恐怖」にするためには、どこかでそのことを語り手の実体験として言及する必要があるのかもしれない。本節で取り扱っている『電話口で…』についても、遠隔地での通話を可能にすることによって発生する悲劇という点では、1901年のパリで電話回線を使って話をする登場人物と、日常的に携帯電話を使って通話をする私たちの間を隔てるものなどなにもないだろう。例えば、2001年の9月11日にアメリカで発生した同時多発テロ事件を描いた作品についてならば、まさに同時代を生きる私たちの誰にでも起こりうる事態であるという点で、ドリュモーが歴史記述に行ったような対象化と共通理解が可能となると思われる。

2011年の9月に米国で公開されたスティーブン・ダルドリー監督の『ものすごくうるさくてありえないほど近い』という映画作品は、9.11以後に生きることを主題化したジョナサン・サフラン・フォアの同名小説(2005)を原作としている。これは、あの日貿易センタービルにいた父親を亡くしてしまった少年が、その遺品の中から用途不明の鍵を見つけて、この鍵に合う鍵穴を探し出すことが父親の遺志に報いることだと思い込んで調査をするという話である。この作品の独自性は、貿易センタービルに一機目の飛行機が突入してから二機目の飛行機が突入しビル自体が崩壊するまでの間に、父親が何度も自宅に電話を掛けており、留守電にメッセージを何件も残していたことによる。少年は、帰宅して父親から掛かってきている電話の目の前にいるにも関わらず、惨事の渦中にある父親の呼びかけに応答することができなかった。そのことがきっかけとなって、少年は罪の意識に苛まれることになるのだが、父親の遺品である鍵の調査を始めることによって、彼は自分自身の手で「喪の仕事」を進めていくことになる²³。

しかしこの作品の仕掛けは、文字通り遺言となってしまったそのメッセージを、少年が再生し続ける限り、いつまでも彼の喪の仕事が終わらないというところにある。留守電の機能によって、電話装置はいつまでも死者のメッセージを保存し、少年はいつでもそれを

再生することができる。そうすると、少年はまさに留守電のメッセージに依存するような形で、父親の不在を死として受け入れることができずに毎日毎日その声を聞き続けることになる。父親はまさに「人」としては不在だが「声」としては現前しているため、少年にとってはそれが、不安にさせる原因でありながら安心させてくれる道具にもなっているのである。

彼の父親は、受話器の向こうから少年に「そこにいるのか？(Are you there ?)」と何度も呼びかける。そもそも電話の「声」が存在するということは、それ自体で物理的な距離を前提にした絶対的な不在証明のはずである。そうであるにも関わらず、こうした電話の声が存在することによって、「まるで声の主がそこにいるかのように」錯覚することができる。不在であるという現実に見て見ぬ振りをするために少年は電話の「声」を利用し続けるのである。このようにして残された留守電のメッセージは、もはや浮かばれない死者の呪詛のように彼を拘束しており、結果としてトラウマ的な出来事を反復し強化する装置になっている。つまりこの映画において、電話装置は生者が死者との交信を強迫的に反復することを可能にするための道具として設定されているように見えるのである。

電話装置が果たす役割という点において、『電話口で…』との共通点は明白なのではないだろうか。『ものすごくうるさくてありえないほど近い』において、貿易センタービル内におけるテロ事件の現場は一切撮影されていないため、観客は少年とまったく同じ資格で、この事件からはどこまでも蚊帳の外に置かれている。そうであるからこそ少年は繰り返し留守電のメッセージを聞くことになるのだし、死者と生者をつなぐという意味において、電話装置が巫術を可能にする道具として登場しているのである。ただ、注目すべき点は、二作品がともに殺人事件の現場を実況中継する装置として電話機を登場させていて、ここで被害にあっているのは、どちらにおいても、受話器の向こう側にいる家族なのである。もちろん、『ものすごくうるさくてありえないほど近い』は、いわゆるホラー・ジャンルに帰属するような映画作品ではないかもしれない。この作品全体の調子から、敢えて観客に恐怖を与えようとする意図は見受けられない。ただ、そうであるにも関わらず、電話装置が作品において担っている役割は、110年前に上演されていた劇作品である『電話口で…』とたいへん似通っているように見えるということがここでの問題である。電話機そのものが最新の発明品として登場していた『電話口で…』の初演から、それほどの時を経て作成された映画作品においてであっても、電話装置を媒介にした殺人事件の悲劇の構造はなにより一つ変わることなく継続していることがわかるだろう²⁴。受話器の向こう側にいて今まさに死につつある家族の声を聞くという不幸を、現場にいない主人公たちに可能にする唯一の道具が電話装置なのである。

媒介された死の現前

それでは、ド・ロルドの『電話口で…』に話を戻そう。第一幕におけるナネットの台詞は、その言葉だけを捉えると電話装置の事実をまったく誤認していた。なぜならノルマンディーから電話口で聞く「旦那さまの声」は、危機的な状況に陥りつつあるマルトとナネットにとって初めからなんの多足にもならないはずだからである。ただ、「まるでわたくしたちの間に旦那さまがいらっしゃるみたい！」という同じ趣旨の発言を三度も繰り返していることから、電話装置によって媒介される「声」によって、マレックスの存在をそこに

認めたいという祈るような気持ちがうかがえる。つまり、臆病者のナネットは「旦那さまの声」で安心したくてたまらないのだ。しかしながら、現実には危機的な状況において安心感を得ようとして電話という装置を使用しても、実際の状況には対応できないという事実は、おそらく私たちにも十分に理解可能であるだろう。

『電話口で……』という戯曲テキストがホラー演劇として成立するための条件は、この電話という装置を媒介にしたときの「不在であることの現前」を前提にしながら、どうしても電話を掛けて存在の確認をしたくなるような状況を設定することにあつた、しかもそれでは絶対に安心できないという条件の下で。この装置が、媒介するものとして神秘性や超自然性を帯びるのは、安心感といった切実な願望を担保にすることで、「そこにいない人の存在」を感じるという錯覚を易々とありえるものにしてしまうからである。

この作品においては、「いないけどいて欲しい」という願望から「いないけどいるはずだ」という妄想にいたる自家撞着の悪循環が外部の物音によって徐々にエスカレートしていき、ついには恐慌をきたす結果となる。さらに第二幕の舞台がマレックスの友人宅であることから、観客である私たちに侵入の事実を判断することはできない。観客は、マレックスや彼の友人とまったく同じ資格で、電話口での殺人事件に固唾を吞んで耳を傾けるしかないのである。第一幕のパニックを引き継ぐ形で展開する第二幕のパニックにおいては、すでにもう電話装置が「人の声」を通じて実在性を媒介する道具になっているため、電話口での殺人は実際に存在することになっている。受話器から聞こえるマルトの叫び声が、この時点で観客にとっての実物になることで、マレックスのパニックが伝染するように仕向けたいこの恐怖劇は、ホラーとして成功したのだと言えるかもしれない。

恐怖の論理化はいかにして可能か

本章のまとめとして、『電話口で…』における恐怖劇のメカニズムは、演劇表現という点から見る限りにおいてド・ロルドの「医療劇」と同様の構造を持っていることを確認することにしよう。

『強迫』において、殺人の衝動に苛まれているジャンは自分が「狂気」に陥ってしまうことに恐怖している。そのため、「狂気」に陥ることが不可避であると専門家の精神科医に宣告されることによって、彼は自分の「狂気」に屈してしまうことになる。ド・ロルドの「医療劇」全般に対して言えることだが、ここでの恐怖惹起対象はとりあえず「狂気」であると言える。戯曲テキストの表面に台詞として出てくる内容としては、そうなのである。ド・ロルドが『怪物画廊』で演劇の目的として掲げていたように、彼は「医療劇」を上演することによって、精神科医の無力さを指摘し科学の進歩に貢献できると豪語していた。ところが、戯曲テキストではない『怪物画廊』において、彼は自分が率先して名づけ親となって指示してきた近代社会における恐怖惹起対象である「狂気」の原因を、さらに解明しようとする。すでに見たようにその名前は「悪魔」であり、彼にとっては「悪魔」こそが人を「狂気」に陥れる元凶である。精神科医を欺き科学の手から逃れるこの「悪魔」が、人間の魂の片隅に巣食っていることによって、誰もが「狂気」に陥る可能性があるというのが彼の言い分であつた。しかも「悪魔」は、心因性の病理現象と化してしまった「狂気」の治療法ではどうすることもできない。彼の理路を辿るならば、それは「狂気」が個別化

し心理学化したことによって、その外部という形で「悪魔」が自らの領分を確保することに成功しているからである。

この作品でジャンは、自らの「意思」と「狂気」の間で葛藤することになる。「意思」を貫き通すことができれば彼は良き父親のままであり、「狂気」に屈してしまうと彼は殺人鬼になってしまうだろう。戯曲テキストにおいては決して顔を出すことのないド・ロルドの「悪魔」は、ジャンを殺人鬼にする。普遍的に存在するという「狂気」に陥る恐怖を劇化することで、劇作家は戯曲テキストの外部に存在することになっている「悪魔」へのより根源的な恐怖を顕揚しようとするのである。

一方、『電話口で…』において、殺人事件の被害者となるのはマルトとナネットであり、彼女たちは見知らぬ闖入者からの襲撃に対して屋敷内で恐怖し「恐慌」をきたしている。屋敷の主人であるマレックスは仕事で出かけてしまい、使用人のブレイズは母親が危篤だというおそらく偽りの手紙によって屋敷から離れてしまう。マレックスがいざという時のために用意していた護身用のピストルは盗まれ、番犬たちは殺され、頑丈に戸締りしていたはずの雨戸は壊されてしまう。安全を確保するための備えが一つ一つ剥ぎ取られて、屋敷は完全に無防備になってしまうのである。この作品で、ブレイズの母親が危篤であることを知らせる少年が唯一よそ者として登場するだけで、その後屋敷内に侵入したと報告される悪漢は舞台上には姿を現さない。そのことについては、受話器を通して様子が報告されるのみである。批評家のピエロンが「家もの」と称したこの戯曲テキストの構成を、ここで仮に「医療劇」のアナロジーとして捉えるとどうなるだろうか。

『強迫』においては、精神科医のひと言がジャンの「狂気」を引き起こしているという点で、ド・ロルドの言い方を尊重すればこれこそが「悪魔」の囁きであったように見える。また『電話口で…』においては、ブレイズ宛の手紙によって「襲撃」が引き起こされる。安全を脅かすものがこの手紙をきっかけに屋敷内に侵入しているため、これをとりあえず「悪魔」の囁きであると見なしてみよう。二作品とも、災いを誘引する含意を持つ「発言」に乗ることによって、登場人物たちは惨事に巻き込まれていく。もちろん「悪魔」は舞台上に登場したりはしない。しかし、恐怖劇の論理を操作しているのが目に見えない「悪魔」であり、その所業によってホラーが成立しているとすれば、前者においては「精神科医」が、後者においては「見知らぬ少年」が「悪魔」に成り代わっていることが見て取れる。そうだとすれば、ここで問題とすべきことは、なぜジャンが「狂気」に陥ってしまったのかや、なぜマルトとナネットが「恐慌」をきたすことになったのかを、彼や彼女たちの心理によって説明することではないはずである。「悪魔」についてド・ロルドが言っていたことを『電話口で…』に当て嵌めてみるならば、誰もが「狂気」に陥る可能性があるように誰もが「恐慌」をきたす可能性がある。結果として心理的な影響を与えることになった外部からの「発言」が災いを誘引しているのであり、殺人や襲撃の前に、彼や彼女たちの心理的なメカニズムに打撃を与え、均衡を崩壊させるきっかけを作る他者の「発言」が、こうした事態の前に必ず存在している。

戯曲テキストの構成という観点から見ると、登場人物たちが「狂気」や「恐慌」を顕在化させる原因となるのはこうした「発言」なのであり、重要なことは彼／彼女たちにとってその「発言」がなぜ「悪魔」の囁きと化してしまったのかであろう。恐怖劇がそのようなものとして存在する限り、戯曲テキストの内部でそのことが解明されることはない。

ド・ロルドの言う「悪魔」が、そもそも外部に存在することを前提とする命名行為であるので、「悪魔」がいったい何であるのかという問いかけは恐怖劇の内部で発することができないからである。この意味で、ド・ロルドの「悪魔」は、恐怖劇の「機械仕掛けの神 *Deus ex machina*」なのであろうか。本論では、ド・ロルドの恐怖劇を念頭において、日常生活において何かが「悪魔」に成り代わるそのやり方を劇化したものがホラー演劇であり、そうすることによって恐怖を論理化するものとして顕在化したものこそが「悪魔」なのだとしておく。フランスにおけるジャンル・ホラー演劇は、モンマルトルのシャプタル小路で興行を開始したグラン・ギニョル劇場から始まっている。例えばアルフレッド・ヒッチコックのサスペンス映画やハーシェル＝ゴードン・ルイスのゴア映画などジャンルを創造した映画作品との関連性が指摘されることがあるが、近代社会における広義のジャンル・ホラーの原点にあるグラン・ギニョルにおいて、恐怖の論理化の背後には常に「悪魔」の影があったということを私たちは忘れるべきではないだろう。

ある任意の時代にある任意の社会を生きる私たちが何かを恐怖惹起対象として発見するとき、その認識を根拠づけているものとして、ド・ロルドの「悪魔」がいつでも回帰してくる。強調しておかなければならないのは、ジャンル・ホラーの原点において「悪魔」が何に成り代わっているのかを見つけ出そうとすることではなく、恐怖劇の劇作家によって最初からそれが「悪魔」と名づけられているということなのである。もはや前近代のように生きることのできなくなった私たちにとって、ド・ロルドの「悪魔」は、「悪魔」という名前であることを決して止めることはないだろう。悪魔祓い師にも祓うことができないし精神科医にも治すことができない「悪魔」の存在を、そのようなものとして証明しようとするものこそが、ド・ロルドの戯曲テキストを嚆矢とするホラー作品なのである。

さらに付け加えるならば、アンドレ・ド・ロルドは「畏れ」（大文字の「*Peur*」）から「ホラー」（「諸恐怖 *peurs*」）への断片化についての自覚を劇作品を介して表明した、おそらく最初期の劇作家であると指摘することができるだろう。クリステヴァの用語法で言えば、彼は近代社会にしか存在することのない「唾棄物の作家」であり、彼が目の敵にした「精神科医」や「科学」が、彼にとっては自分が生きる社会の規則を決める超自我であつたに違いない。「狂気」という不可解で謎めいた現象を顕揚することで、両者の無力さを強調し、その無力さの根拠として「悪魔」という名前を持ち出す彼のやり方を見ると、ドリュモーが図式化した聖職者の手練手管となんら変わるところはない。このようなド・ロルドの「悪魔」が、前近代の「悪魔」とは根本的に異なるものであり、恐怖惹起対象が個別化させられ心理学化させられた後にしか登場することのできないものであるということについては、これまで何度か言及した。それに加えて、ド・ロルドの「悪魔」が存在するか否かは、近代性を帯びた言説で問うことは原理的に不可能なのである。バタイユの言い方を思い出せば、それは近代社会において「あつてはならないもの」、「あるはずのないもの」として命令的な排除行為の対象となる限りにおいて、唾棄すべきもののよう存在着ることができるからである。このようにして、劇作家としてのド・ロルドは、「狂気」を顕揚する劇作品を上演することによって、彼の時代における社会の唾棄物である「悪魔」に成り代わろうとしたのだと言えるだろう。

最後に、歴史家としてのドリュモーが、「悪魔への恐怖」を提示するために敢えて自らの信仰を担保にしたように、あらゆる「恐怖」の語り手は、自らの信仰を担保にしなければ

恐怖惹起対象をそのようなものとして語ることはできない。そのため、本論においてド・ロルドの「悪魔」について語るという事態は、それを恐怖することと本質的に同義である。そうである以上、ここでは語り手の資格として、とりあえずド・ロルドが表明する「悪魔への恐怖」を提示するためにのみ、こうしたことの一切を自覚的に引き受けなければならなかった。なぜなら「恐怖」の語り手となろうとする限り、人はとりあえずの資格でそれを引き受ける必要があるからである。ド・ロルドの「悪魔」を近代社会に特有な「脱宗教的な宗教」に根差したホラーの一型として提示すること、これこそがここでの目的である。

「恐怖」の物語の語り手となる場合、原則的に恐怖惹起対象をそのようなものとして引き受けなければ、その「恐怖」を根拠づける宗教性を開示することはできない。そのためここでは、このような語り方を採用した次第である。こうした方法によって、近代社会においてホラー作品の恐怖体験が持つ意味作用を、「恐怖」の生成する現場で垣間見ることができていればと願うばかりである。

- 1 『オペラ座の怪人』などで知られるガストン・ルルーは、上演目録ではほとんど唯一「悪魔」を主題化した作品である『悪魔を見た男』をグラン・ギニョルに提供している。(Lwroux 1911)
- 2 1857年初版となるシャルル・ボードレールのフランス語訳の題名は *Le Démon de la Perversité* である。(Poe 1966)
- 3 無意識を悪魔と見なす思想の背景については、中井久夫の以下の著書を参考にしている。中井はフランス語において「意識」と「良心」がともに *conscience* であることに言及しながら、「要するに、宗教改革によって、この二概念分化〔「意識」と「良心」〕が生じ、イギリス経験論以後の哲学がこれを引き継ぎ、その中から心理学が分化してきた」と述べた上で次のように結論づけている。「これからは私の推論であるが、「意識」の中にあるものはすべて「キリスト教徒の正しい行為の証人」すなわち「良心」でなければならない。[……]「意識していないこと」は、神に答責できないものであり、そういうものが自分の中にあることは大問題である。したがって、無意識は外部に投射される傾向にあって、かつては悪魔となり、現在も自己を正義として、「悪」を外部に探す傾向（すなわち他罰性）が著しいのではないか。」(中井久夫 1999: 221-223)
- 4 ビネは『怪物画廊』の巻末にあるド・ロルドへのコメントの中で、彼の恐怖劇への執念は幼児期の経験に基づいていると指摘している。「アンドレ・ド・ロルドの精神においては、幼年期の小さな片隅のようなものが残った。〔中略〕それは桁外れの、定義しがたい情動であり、灰色をしていて、危惧、迷信深い畏怖、不安、それにおそらく疑念とともにある。彼の中には恐れていた子どもがいるのだ。」(Binet 1928: 207)
- 5 ド・ロルドには『サルペトリエール講義』(1908)と題された作品があり、シャルコーのものとして有名な講義をそのまま戯曲に翻案している。そこでは人知れず薬物の人体実験を行ったインターンの一人が、彼の被験者にさせられ、後遺症として麻痺が残ってしまった患者から講義中に硫酸を浴びせかけられる。そして今度はそのインターンがそのまま同僚の被験者になってしまう。治さないどころか病を悪化させて患者から仕返しをされるインターンの話が持つ教訓とはいかなるものであろうか。
- 6 この戯曲の内容に関しては第四章第二節で言及した通りなのだが、戯曲テキストの構成上、そこに収容されている患者にとって「鎮静療法」が少しも治療効果を持たなかったことは言うまでもないだろう。
- 7 ド・ロルドは『おぞましい実験』(1909)と題された作品をビネに捧げている。そこではある解剖学者が、溺愛する愛娘を交通事故による心臓麻痺で亡くしてしまうのだが、彼はかねてより試作していた人工心臓をその娘の死体に埋め込むことで彼女を蘇生させようとする。しかしながら結局、彼は生き返った娘の死体に首を絞められて殺されてしまう。実際に私生活では娘を溺愛していたビネがこの主人公のモデルだと言われている(Pierron 1995: 371-372)。『サルペトリエール講義』と同様、こちらも科学の行き過ぎによる人体実験の結果、主人公が被害者になるという筋書きである。
- 8 「私たちは自らの自我を手中に収めていても、それがなににできていないかを知らない。」(de Lorde 1928:

49)

- 9 アニエス・ピエロン作成によるグラン・ギニョルの上演目録によれば、ド・ロルドの手によるものではないが、『療法』の他にもポーの『告げ口心臓』、『赤死病の仮面』、『モルグ街の殺人』などを原作とした戯曲作品がある。(Pierron 1995 : 1403-1424)
- 10 『謎めいた男』は1910年にサラ＝ベルナール劇場で、『眠る女』は1901年にオデオン座で、『目に見えないもの』は1912年にアンビギュ座でそれぞれ初演された。『無罪放免の女』は、ド・ロルドの戯曲集に収録されているものの上演記録は記載されていない。(de Lorde 1919 : 187)
- 11 『血の接吻』は1937年にグラン・ギニョル劇場で上演された。
- 12 『当直の外科医』は1905年にグラン・ギニョル劇場で上演された。
- 13 ピエロンが挙げているのは『強迫』(1905)、『サルペトリエール講義』(1908)、『おぞましい実験』(1910)、『謎めいた男』、『目に見えないもの』、それに上演記録のない『狂人館の犯罪』と『やぶ医者』の七作品である(Pierron 1995 : X X X VII-X X X VIII)。
- 14 病名としての「早発性痴呆」については以下の著作に簡潔な紹介がある。(オックマン 2007 : 74-75)
- 15 ヴィトコップのド・ロルド解釈を捉えるため以下に引用したフロイトの引用は彼女が仏訳したものからの重訳である。ちなみにこの原文は仏訳版の全集とはかなりの異同がある。「素人はそこ〔癲癇、狂気に結びつけられた不気味なもの〕に、自分の同類の内には見積もっていなかった強制力の表現を、だが自分の固有の人格性からもっとも後退した領域において漠然と鼓動しているのを感じ得る強制力の表現を見る。中世はそこから帰結を引き出していたし、心理学的には、ほとんど正しい仕方、これら全ての病理学的な症状を悪魔の影響に割り当てていた(Wittkop 1979 : 24)。」
- 16 ド・ロルドの『怪物画廊』には「殺す権利」と題された断章があり、彼はそこで死を願う患者の逸話を報告している。医師には不知の病に苦しむ患者の要望に応えることができず、その代わりに母親が安楽死のつもりで自分の娘を殺すという話である。(de Lorde 1922 : 21-25)
- 17 『獣人』において、ランチエは殺人の衝動に駆られると「別人格」や「獣」が自分の中に入ってくるという自覚症状を訴える。(Zola 1893 : 264-265, 372)
- 18 グラン・ギニョルに登場する電話装置の文化史的な背景については以下の論考を参照されたい。(Pradier 1998 : 109-112)
- 19 電話装置が媒介する「声」の意味論については以下の著作を参照されたい。(吉見 1995)
- 20 この点に関して、『声』の訳者である渡辺守章の「解題」にその演出効果についての指摘がある。(渡辺 2010 : 195)
- 21 この点に関しても、渡辺の詳細な解説が参考になる。(渡辺 2010 : 196-197)
- 22 上演テキストということを考慮して渡辺氏の訳業を参照させていただいた。ただ、引用に際しては文脈に合わせて表現を変えてある。
- 23 「喪の仕事」を語る物語自体が語り手の喪の仕事になるという視座については、以下の論考を参照されたい。(齊藤 1993)
- 24 『聖母の出現』において関は、映画『ポルターガイスト』(1982)の元になったとされるハイズヴィルの出来事(1848)を紹介した上で、前者においては家庭用テレビが、後者においては当時最新の電信技術が死者との交信手段として採用されていることに着目し、「近代スピリチュアリズム」の発生および興隆において伏在している「社会技術史的要因」に目を向けることの重要性を指摘している。(関 1993 : 21-22)

結

フランス恐怖史の構想

ここでの試みは、これまで何度か言及した『西欧の恐怖』(1978)のジャン・ドリュモアの歴史研究を、『労働者階級と危険な階級』(1968)のルイ・シュヴァリエの社会史研究と結びつけることによって、本論ではすることのなかった議論の端緒を開くことにある。それは、ドリュモアが指摘した情報の発信基地としての教会の役割と、シュヴァリエが対象とした近代都市パリにおけるメディアとしての雑誌や新聞の役割とを重ね合わせることによって、フランス恐怖史の構想を始めるための第一歩を跡づけるということである。そうすることによって、本論で触れることのなかったある一つの問いかけを検証してみたい。それは、近代社会における恐怖惹起対象のイメージが、何を媒介にして人びとの共通理解となっていたのかである。

本論では第一章と第二章において、恐怖研究の理論的前提としてドリュモアの歴史研究とクリステヴァの文学研究を取り上げ、そこで「恐怖」を読むことの可能性について考察している。それはもちろん、第三章以降で取り上げたフランス初のジャンル・ホラー演劇であるグラン・ギニョルの戯曲テキストから「恐怖」を読むためである。だが、ここでは歴史家ドリュモアの視座を社会史家シュヴァリエの視座に接続することで、19世紀のパリにおけるマス・メディアの状況を概観する。グラン・ギニョル劇場が実際に存在していた、パリの繁華街であるモンマルトルの具体相を、その周辺の史実から浮き彫りにするためである。こうすることで、これまで採用してきた、戯曲テキストの内部から劇場の外部を読むという方向を補完する形で、劇場の外部から戯曲テキストの内部を見るという観点を付け加えることができるだろう。

ドリュモアの著作とシュヴァリエの著作を、19世紀以前と以後におけるメディア研究として捉えるとどうなるだろうか。前近代の西欧の教区において人びとが「どのような恐怖のイメージを抱いていたのか」を探究するのが前者であり、19世紀前半のパリにおいて人びとが「どのような恐怖のイメージを抱いていたのか」を探究するのが後者であるため、両者の間には確かに学問的な態度や対象となる時代の歴史的、社会的な背景に相違がある。しかし、そうであるにも関わらず、その時どきにおいて「恐怖すべきもの」を語る言説がどのように産み出され、またどのように受け入れられていたのかを検証しようとしていると考えると、その構造論的なアプローチにおいてはむしろ共通する部分の方が多いようにさえ見えてくる。

言うまでもなく、1789年のバスチーユ攻略から1848年の二月革命をまたぐこの期間は、フランス国家が「ライシテ原則」を堅持する国民国家として形成されつつあるまさに激動の時代である。そしてそれは同時に、「19世紀の首都」パリがパサージュを代表とするような「奢侈と流行の首都」として建設されつつある覚醒の時代でもあった。メディアの役割を通して恐怖惹起対象の成立という観点からドリュモアからシュヴァリエへの移行を見ることによって、「特殊フランス的な」恐怖惹起対象のイメージの変遷の、ほんの一端ぐらいならば垣間見ることはできるのではないだろうか。

宗教的心性史と都市社会史

『西欧の恐怖』のドリュモーは、「日本語版への序文」で、フランスの歴史学に馴染みのない日本の読者に対して、自分がコレージュ・ド・フランスで担当している講座は「宗教的心性史」と紹介している(ドリュモー 1997: 1)。さらに彼は自著に関して、18 世紀以前の西欧における「神学的な恐怖」の生成過程を、説教を語る聖職者の立場ではなく、それを教会で聞く大多数の人びと、つまり一般のキリスト教徒の立場から捉えようとしている研究だと言っている。第一章で指摘したように、恐怖しているのは誰なのかを考えるこの言葉を文字通りに受け取るわけにはいかないが、ドリュモーの言う「宗教的心性」が、14 から 18 世紀のヨーロッパにおいて、教会で聖職者によって作り出されることになる「キリスト教的な信仰心」を指示していることをここで確認しておく。

『労働者階級と危険な階級』のシュヴァリエは、「総論」の冒頭で、「王政復古の末期から第二帝政の初頭までの間」のパリを研究の対象にすることを宣言している(Chevalier 1958: 33)。彼によれば、当時のパリに匹敵する都市はシカゴぐらいであるらしい。ただ、彼がパリでの都市生活を「社会史の生物学的な基礎」において追い求めようとする限り、その形態はやはりパリにしかない特殊なものになっているように見える。シュヴァリエの言葉遣いを尊重した上で、ここではとりあえず彼の探究を「都市社会史」と呼んでおく。シュヴァリエは、当時の重層的な都市生活を再構成するために、「質的資料」(文学作品や新聞の三面記事)と「量的資料」(人口動態についての社会統計)を絶えず突き合わせて、そうしたテキストに意識的に「書かれたこと」よりもむしろ無意識下で「書かれなかったこと」を暴露しようとする。具体的には、当時のパリにおける爆発的な人口増加に伴って、そこに住まう「犯罪者」のイメージがどのように変容し、一般市民が抱く彼らへの危機感がどのように形成されていったかを析出するのである。

シュヴァリエによれば、メルシエの『タブロー・ド・パリ』(1781-1788)の時点で、「犯罪者」はまだほんの例外的な集団としてわずかに指摘されるものでしかない(Chevalier 1958: 119)。しかしながら、ユゴーの『レ・ミゼラブル』の刊行時においてはもはや「労働者階級」(＝困窮者)であったものが「危険な階級」[＝犯罪者]へと横滑りしているという。彼によれば、1848 年から書き始めていたとされるこの作品の題名が、1854 年に『レ・ミゼール les mières』(貧しい人びと)から『レ・ミゼラブル les misérables』(悲惨な人びと)へと変化している。シュヴァリエは、こうした題名の変化と、強調されるテーマが作者の意図しないところで「貧困」から「犯罪」へと移行して行くこととは不可分ではないと指摘している(Chevalier 1958: 87-96)。

この書物におけるシュヴァリエの指摘を簡潔にまとめると、もともと明瞭に別々の関係にあると思われていた「労働者階級」と「危険な階級」という二つの階級が、特定の地区を越えて、ユゴーのテキストにおいて同一の相貌を持ち始めるという事態には、「量的資料」と「質的資料」による共犯関係があるということになる。前者において、市当局は、社会調査などで得られた統計学的な数値によって、絶えず生活条件の劣悪化を指摘している。それと同時並行的に、そのような劣悪な条件下で実際に困窮するパリの最下層の人びとが、新聞の三面記事やピトレスク文学が持ち上げる暗黒街の「犯罪者」という社会的な主題を読むことによって、まさに彼らは、自分たちをそのようなものとして認識する世論に巻き込まれていくからである。

このようにして、シュヴァリエの「都市社会史」は、パリの膨張という単なる人口動態の問題が、統計学的な数値に裏打ちされた文学テキストの流通によって、そこで生活する人びとに実際の社会不安を形成するという過程を捉えようとしている。

上述した内容を要約すると、聖職者の説教を読むドリュモールも、ユゴーやバルザック、あるいは三面記事を読むシュヴァリエも、その時代その場所における恐怖惹起対象の成立過程を、その情報の媒介項となるメディアについての分析から考察している。

14 から 18 世紀の「攻囲された都市」と 19 世紀前半の「病める都市」

ドリュモールは『西欧の恐怖』の「序論」の最後で、初版の副題である「攻囲された都市 *cit  assi g e*」とは「カトリック教会 * glise*」のことであると言っている(Delumeau 1978 : 46)。このことに関連して、谷川稔は、『十字架と三色旗』で、大革命以前のフランス社会におけるカトリック教会の役割について以下のような指摘をしている。

人びとは人生の節目ごとに、洗礼、初聖体拝領、堅信礼、婚姻、終油といったカトリックの秘蹟を施され、それらのデータは教区簿冊に克明に記録された。当時は世俗の地方行政システムがまだ確立していなかったもので、今日における役所の役割を担っていたのは、全国に網の目のように張りめぐらされていたカトリックの教区組織であり、それを管轄する司祭であった。(谷川 1997 : 20-21)

フランスでは 1667 年に「教区簿冊の戸籍化にかんする民事王令」が出されており、それはこのような小教区の司祭の公的な役割を強化するもので、「もろもろの王令もミサの祭壇から教区民に告知された」という。さらに、谷川は別の箇所で、「アンシ ン・レジ ム期のカトリック教会は王権の行政的末端機構であると同時に、民衆教化の要石いわば文化統合の中心的担い手だった」とも言っている(谷川 1997 : 23)。ドリュモールの言う「攻囲された都市」をこのような記述の上で解釈するならば、彼で指示している「教会」は、説教やミサや告解の場所である建築物のみを意味するのではなく、むしろ教区民たちの日常生活全般の舞台としての「小教区」を含意するものであることがわかる。「指導者層」としての聖職者たちが語る「何を恐怖すべきか」についての物語は、このような形で権威づけられながら、「民衆教化の要石」として浸透していたということだろう。

ここで重要なのは、神学的な脅迫観念によって設定された「攻囲された都市」の範囲が、聖職者の権力が及ぶ行政的な勢力圏としての「小教区」と範囲において重なり合うということである。「神学的な恐怖」として象徴的に命名された「悪魔」という恐怖惹起対象は、このような聖職者の権力の埒外から侵入して来るというイメージで語られることになる。そのためドリュモールが、その著書を 16 世紀のアウグスブルクにあった「見せ掛けの市門」の仕掛けについて語ることから始めているのは故なきことではない。それは、悪意のあるよそ者の闖入を未然に防ぐためにかなり巧妙な仕掛けが施されたものであり、ドリュモールは、これを見れば住民たちが自分たちをどれほど安全でないと思っていたのかがわかったと言っている(Delumeau 1978 : 12)。

また、シュヴァリエはその著書の「総論」において、19 世紀前半のパリを伝統的な歴史学を踏まえて「病める都市 *ville malade*」と紹介している(Chevalier 1958 : 47-48)。ここで

はまず、ドリュモアの言う「攻囲された都市」の「都市」が原語では「シテ *cité*」、つまりギリシアの「都市国家」あるいは「集合住宅地」という含意を持つ語彙であることを確認しておく。一方で、シュヴァリエの指摘する「病める都市」の「都市」が「ヴィル *ville*」、つまり「田舎 *campagne*」の対義語である「都会」や「市役所 *hôtel de ville*」などという文脈で使われる語彙である。前者の「シテ」が「カトリック教会」を指示するのに対して、後者の「ヴィル」はまさに近代都市「パリ」そのものを指示している。

先に言及したように、『労働者階級と危険な階級』では、当時パリへ大挙して押し寄せて来た地方出身者たちによる人口動態上の変化が、この時期に噴出するあらゆる都市問題の元凶として、「病める都市」という医療的な含意を尊重すれば）病因として語られることになる。こうした言説は、『西欧の恐怖』の聖職者たちが語るという、教会の外部から侵入してくる「不幸」や「侵入」というイメージとかなり親近性を持つように見えないだろうか。また、シュヴァリエによれば、『レ・ミゼラブル』では「市門と下水」という近代都市の成立とともに都市機能の中枢を新たに担うことになる周縁部や暗部が、まさしく貧困と犯罪の混交する特権的な場所として表象されることになるという (Chevalier 1958 : 99-108)。

そしてこのようなイメージが、区ごとの出生率や死亡率、人口増加率の統計資料や政府当局による下水調査の報告書から、あるいは陰惨な事件を引き起こした場所を伝える新聞の三面記事と相互関連性をもって語られることによって、パリのある特定の場所と犯罪を結びつけるような意味生成が成立することになる。おそらく当時のパリにおいて、特定の場所が「死」のイメージともっとも特権的に結びつけられていた例は「グレーヴ広場」と「モルグ」であろう。「グレーヴ広場」とは犯罪者を罰するギロチンの置かれていた広場であり、「モルグ」とは身元不明者の遺体をその家族や知り合いに確認させるために公示していた建物のことである。よく知られたことだが、両者とも労働者階級の人びとにとっての無償の娯楽として当時の最大の見世物になっていた。

神学的な恐怖から統計学的な恐怖へ

ここまで私たちは、ドリュモアとシュヴァリエの著作を恐怖惹起対象に関する歴史研究として捉えるために、両者における共通項を指摘してきた。それでは最後に、どのように恐怖惹起対象を語るかではなく、何を恐怖惹起対象として語っているかを比較することによって、両者の相違点を検証することにしよう。

ドリュモアは、その著作で「神学的な恐怖」の生成過程を図式化している。要約すれば、14から18世紀の西欧では、聖職者たちが教会で、サタンとその代理人たちが当時の「不幸」や「死」の直接的な原因であるとして教え込むことによって、キリスト教的な教化を促進していた。具体的には、彼らは自分たちの教区民に対して、ペストや飢饉といった「死の包括的な脅威」は、実は「トルコ人 *Turcs*、ユダヤ人 *Juifs*、女性 *femmes* (魔女 *sorcières*)、異端者 *hérétiques*」の仕業であるとして、自分たちの「敵」を名指しすることでその権威を維持しようとしていた。

しかしながら、シュヴァリエが対象としている19世紀前半のパリにおける恐怖惹起対象の生成過程はそれほど単純ではない。ここにはすでに「指導者層」としての聖職者は存在せず、情報が伝達されるのはもっぱら、新聞や雑誌や文学作品のようなマス・メディアを

通してとなっていた。しかもその受け手は、都市の有産階級であるブルジョアから小市民、労働者階級としてはかなり多層的なプロレタリアにまで及んでいるため、「教区民」のような言い方で一括りにすることは困難である。先に言及したように、そこでは「危険な階級」としての「犯罪者」が「恐怖すべきもの」、つまり「都市のあらゆる病理の原因」として名指しされることになる。そして、まさに 19 世紀前半というこの時期を通して、特定の地域に住む非日常的な存在だった「犯罪者」の諸特徴はいつしか膨張を続ける都市人口の大半を担う「労働者階級」としての「困窮者」と同一化して行くというのが、シュヴァリエの著作全体の見取り図である。

彼によれば、当時の世論においては「労働者階級」や「民衆階級」は、「未開人 *sauvages*、野蛮人 *barbares*、流浪民 *nomades*」、あるいは「浮浪者 *vagabonds*」などと言い換えられている。そして、このような人びとが登場するようなテキストが、日刊新聞などで次から次へと流布して行くことによって、その当事者であるはずの最下層の「労働者階級」自身が、「犯罪者」にきわめて近いところに自らの生活条件があることを自覚する。そしてそこから、名づける側と名づけられる側の両者が主体となって「労働者階級」を「危険な階級」としてのイメージすることが公然と認められて行ったのだという (Chevalier 1958: 647)。シュヴァリエによれば、このようなイメージの流布について、マスコミとなる三面記事や新聞小説は、当時の統計資料をふんだんに引用してその言説を権威づけているという。彼は、両者の数字の比較検討を丹念に跡づけることによって、統計学が算出する数値が含意することになった権威について明確に論証している。

「理性の光」と百科全書派的思考

第一章第二節で取り上げた「説教読解」という論文の著者であるジャック・ブルーストは、ドリュモーとシュヴァリエの歴史研究が対象とした時期のちょうど中間となる 18 世紀フランス文学の専門家である。フランス革命において掲げられる思想が胚胎しているこの時期は、いわゆる啓蒙主義思想の全盛期である。ルソー、モンテスキュー、ヴォルテールといった代表的な思想家がこぞって寄稿した『百科全書』の編集責任者であり、かつ主筆の一人でもあるディドロがブルーストの主たる研究対象である。彼によれば、『百科全書』という書物や、あるいは啓蒙主義思想そのものが、そもそもフランスにおける教権主義への異議申し立てとして端を発しており、いわば「理性の光」によって、それまでの権威である宗教性に根差した無知蒙昧を啓くことを目的としていると言う。ブルーストはその名も『百科全書』という本の「日本語版への序文」で、啓蒙主義思想に馴染みがない日本人の読者に対して以下のように述べている。

〔全体性、一般性、抽象性、類似性を重んじる〕この選択は、宗教的イデオロギーへの古くからの隷属から精神を、封建制度の首輪から社会を、純粋に商業的経済の因襲から生産力を解放した。けれども啓蒙時代のイデオロギーが自分自身を真理〔の化身〕ととりちがえ、〔それに奉仕する〕聖職者たちが人類のために法律を制定しようと意図するやいなや、この善は悪となった。(ブルースト 1979: v-vi)

ここではフランス革命の最終的な帰結となったとされる 1905 年の「政教分離法」、すな

わち「ライシテ原則」までの政治思想の展開の端緒に、このような啓蒙主義運動があったことを確認しておく。「教会」を否定し旧体制の打倒を目指すこと、合理性を顕揚し「科学」の名の下に全てを数え上げようとするこの精神は、実際「信仰」と矛盾したりはしない¹。

『百科全書』の活動には司祭の参加者がいたということ、あるいは革命政権が「理性の祭典」、「最高存在の祭典」を「カトリック」の代替物として提示しようとしたことから、「宗教」の必要性や「神」の存在がここでは一瞬たりとも疑われていないように見えるという点が重要である。

以上のことを踏まえた上で、量的な資料を提供する統計学が実は「百科全書派」の正当な嫡子であるというシュヴァリエの指摘は重要である。またこのことを念頭に置いた上でなければ、19 世紀前半のパリっ子たちが統計資料を偏愛した理由を掴むことはできないであろう。シュヴァリエは『労働者階級と危険な階級』の中で次のように言っている。

何もかも数値化し、何もかも計測し、まさに数値を通して何もかも知ろうとするこの意思、百科全書的なこの渴望、これがまさしく、一般統計局を創設してその初期において算出の試みを行ったモオーとメサンスの後継者たちを活気づかせるのだ。

(Chevalier 1958 : 42)

19 世紀前半に、パリで、また実例が伝播することによって首都の影響を受けたがために、フランスの大都市の大部分においても、統計学者は、18 世紀の百科全書派たちの事実上選り抜きの相続人として、都市においてそれと自任することによってより重大な責任を自らに課していると思い、そうすることでより確かな知識を証明することになると見ていた。(Chevalier 1958 : 44)

ここでのシュヴァリエの示唆するところを、本論に即して捉え直してみるとどうなるだろうか。もしも、革命政府から 19 世紀前半の統計学者にまで及ぶ百科全書派的な精神が、「神学的な恐怖」を代替するような形で「理性の光」に基礎づけられた「統計学的な数値」を顕揚していたとすれば、小教区において恐怖惹起対象として「悪魔」を恐怖することと近代都市において「犯罪者」を恐怖することとの間にあるのは隔絶というよりはむしろ、相似形の言説のように思えてくる。そのため、二つの歴史研究から見えてくるのは、このようにして権威づけられたメディアを介して成立する、現実性というものの原理的なあり方のように思えてならない。(もしかしたら、研究者としての私たちは、そもそも「日本語版への序文」が存在しなければならないとするような配慮においてこそ、無知蒙昧を恐怖する根深い心性を垣間見る必要があるのかもしれない。)

今日において、「包括的な死の脅威」を分節化するものが、例えば科学的な言説や統計学的な数値に裏づけられたデータによって権威づけられているとすれば、かつての啓蒙主義思想家たちは、このようにして成立する恐怖惹起対象は「脱宗教的 *laïque*」であると言うのだろうか。それとも、それまでとは違うまた別の宗教だと言うのだろうか。そのことについて論ずるためには、機会をまた改めなければならない。

¹ ブルーストと同様のことを、ユゴーの場合について工藤庸子が指摘している。(工藤 2007 : 23)

あとがき

リール第三大学にいらっしゃった頃の伊達聖伸さんに現地でお会いして、私の博士論文についてこんなことを仰っていただいたことがある。

「その博論は、読者を怖がらせなければいけないね。」

当時の私はジャン・ドリュモアの『西欧の恐怖』についての論文を書き終えた後だったので、「恐怖する読み手こそが恐怖させる語り手となる」という命題が頭から離れず、常にぐるぐると回っているような状態だった。ちょうどそのようなときに伊達さんからこのお言葉をいただいて、自分がどのような博論を書こうとしていたのかについてすっと腑に落ちたような気がした。しかし、それと同時に、「博論で恐怖させる語り手となろうとする自分は、いったい何に恐怖しているのだろうか」という新たな疑問が浮かび上がり、そのことについてまたしばらく考えていたのだが、それもやがて忘れてしまっていた。

それから何年か過ぎ、博士課程に在籍できる年限が少しずつ迫ってくる中で、2011年の3月11日を迎えた。宗教心理における〈おそれ〉の現代性を問題にする論文の執筆中に、仙台市に居住しながら未曾有の大災害に見舞われたことで、私にとって書くことの意味が変わった。それは、発生から五日後、鶴岡市経由で一日がかりで実家のある新潟市に避難し、文字通りなにもせずに一日中テレビで放送され続ける津波の映像を眺めていたことによるような気がしている。「これ以上の恐怖がこの世にあるのだろうか」、「このような出来事の後には恐怖についての論文を書く意味があるのだろうか」と長い間自問し続け、納得のいく答えを見出せないでまた一年が過ぎた。

この論文は、現時点での私なりの答えである。感傷的ではなく事実として、宗教心理における〈おそれ〉の問題は、震災後の今だからこそ考え直す必要があるのではないかと提案することができていればと思う。第一章で取り上げた挿話だが、ドリュモアの個人史において、12歳で寄宿したサレジオ会で繰り返し聞かされた聖句が彼の「心性」を変容させ、彼を「恐怖を追い求める歴史家」にすることになったらしい。憚りながらも、この話と同様に、直接肌で体験した大地が揺れる感覚よりも、震災後にテレビで見たあの津波の映像の方が、その後の私の「心性」を大きく変容させたように思う。

「恐怖させる語り手」になろうとせずに恐怖を追い求めることが可能であるかどうかについての解答は、本論をお読みくださった皆さまの判断に委ねたい。私はこの論文を恐怖しながら書くことになったが、果たしてそれが読者を恐怖させることになるのかどうか、私自身では判断のしようがないからである。

ここからは文体を変えます。

本研究を進めるに当たっては、これまで数多くの先生方に感謝し切れないほどの学恩を受けています。1999年に東北大学に入学し、学部一年生のときの研究室訪問で私が「恐怖」の研究をしたいと言ったときに、真っ先に面白がってくださったのが、今日まで指導教官をしていただいている鈴木岩弓先生でした。14年の長きに渡り、遅々として進まない私の研究を叱咤し、励ましてくださいました。東北大学宗教学研究室の何たるかを、宗教研究にとって本質的なものが何かをお教えくださった先生へのご恩は口に出して表明すること

のできないほどのものです。本当にありがとうございます。また、宗教に対する透徹した目線からいつも鋭いご指摘をしてくださった木村敏明先生にここで謝意を表したいと思います。広範な資料からさまざまな情報提供と助言をくださった山田仁史先生にここで謝意を表したいと思います。

宗教学の最重要古典の一つであるオットーの『聖なるもの』については、華園聰麿先生と澤井義次先生に直接何度もお話をうかがって、その都度たいへん貴重な示唆を数多く承りました。重ねて感謝申し上げたいと思います。

フランス文学の門外漢である私に、「読む」ということの手解きを懇切にしてくださったのは齊藤征雄先生でした。修士課程で初めて書いた論文を見ていただいたときのメモを、何度も何度も読み直しては「書く」ということの支えにしてきました。あのときバルトの『S/Z』を紹介していただいていたなければ、恐怖と戯曲を結び合わせる私の研究は今日このような形を取らなかったはずです。本当にありがとうございます。

本研究は、平成17年より三年間、日本学術振興会より支持していただきました。ここに謝意を表したいと思います。

最後に、私事に渡って恐縮ですが、東日本大震災の発生後、すぐに安否確認のご連絡をくださった皆さまには本当に感謝しています。一人ひとりのお名前を挙げることはできませんが、皆さまのおかげで今もこのようにしていることができるという事実は何ものにも替えがたく、何よりもありがたいことです。あのときメールをくださった皆さま、本当にありがとうございました。

2013年3月某日

今年も春の嵐が吹く、仙台にて

齊藤 喬

付録1 「ディドロの逆説についての考察」(抄訳)

【解説】

「ディドロについての逆説」は1896年にビネが『心理学年報』第三巻第一号に発表した論文である。訳出に際しては(Binet 1896)を使用した。これは、本論の第三章第二節で言及した箇所のみを抜粋した抄訳である。また、ディドロ『役者についての逆説』に関しては(Diderot 1988)に所収の版を参照した。さらに、モリエールの『恋人の喧嘩』に関しては(Molière 1951)に所収の版を参照した。

『ディドロの逆説についての考察』

1.何年も前に、数人の役者と心理学についておしゃべりをする機会を持ったので、私は彼らにディドロの逆説について意見を求めたのだった。私は彼らの返答を書き記して、その中のいくつかには興味深い情報が含まれていることを発見した。続いて私は自分の調査を補完するよう努め、フランス劇場の支配人である、クラルティ氏のたいへん親切な後押しの下に、この劇場の正座員およそ10人のところに訪問した。私は彼らに長いこと質問して、そうして何人かに自分の返答を書き記させるよう決心させることさえあった*。私は、できるだけ簡潔に、収集した資料の総括をするよう試みるつもりである。ここで求めるのは深い研究ではなく、短いメモのみとなっている。その問題はすでにW・アーチャーによって研究されていたのであり、それをウィリアム・ジェームズが『心理学』(Ⅱ、p.464)において引用している。私にはこのつい最近になるまでW・アーチャーの探究の存在が眼に入っておらず、しかもジェームズのかかなり短い引用によってしかまだそれらを知らない。私がそれを判断できる限りでは、私は彼と同じ結論に到達している。

まずはディドロについて話そう。彼の小論は、『役者についての逆説』と題された、論争的な作品であり、十分に真摯な観察に根拠づけられているようには見えない。ディドロはほとんど説得力のない逸話をときどき引用することに終始している。その次に彼は推論する、どこまでも推論するのだ、素朴な論拠を大挙させて次から次へと積み上げながら。彼の逆説の根柢は驚くほど貧弱なものである。私は、彼の議論すべてを代わる代わる清算することに好奇心を持っていたので、それで以下のように列挙してある。

命題を呼び戻そう。

ディドロは、偉大な俳優は感じやすくてはならないと言い張る。言い換えれば、俳優は彼が表現する感動など覚えてはならない。「極端な感受性が俳優たちを凡庸にします。感受性の絶対的な欠如が崇高な俳優を準備するのです。」

第一の議論 — 人は随意に感動を繰り返すことはできない、とディドロは主張する。

* この調査はかなりゆっくと、三年かけてなされた。私は、バルレ嬢、ゴー氏、ムネ＝シュリイ氏とポール・ムネ氏、ル・バルジイ氏、ウォーム氏、コ克蘭氏、トリュフィエ氏、ド・フェロディ氏を訪問した。

感動は使い果たされる。彼はそれで次の例をあげる。生き生きとした感動に打ちのめされて、人は大きな効果を生み出す物語を作ることができる。ただ、たとえ、物語の終りに、新しい人物が突如来てそれで好奇心を満たさなければならないとしても、人はもはやそうすることができず、魂は使い果たされている。人は感受性も、熱意も、涙も留めることはない。「もし役者が感じやすかったら、同じ熱意と同じ成功をもって、同じ役を続けて二度演じることなど彼に許されるでしょうか？最初の上演でかなり熱っぽかったら、三度目に彼は疲れ果てて大理石のように冷たくなっていることでしょう。*

第二の議論 — 「何歳で人は偉大な役者になるのでしょうか？その歳になっても才気煥発で、血潮は血管の中で煮えたぎり、もっとも軽いショックでも肚の底で変調をきたし、もっとも小さな火花で精神が燃え立つとでもいうのでしょうか？私にはそう思えません。自然が役者としてしるしづけた人は、長い経験が獲得されたときにしかその技芸において卓越することはありません、それは情熱の血気が落ち込んだとき、頭が落ち着いて魂が抑えられているときなのです。」

第三の議論 — 俳優たちが彼らの表現する感動によってほとんど興奮していないということを実際に証明するために、ディドロは相当の数の観察を引用していて、私たちはそれを転写している。こうした観察は物珍しいが、わずかに正確さを欠いている。それらはむしろ逸話であり、おそらくきつと気ままに発明されたのだろう。文学者たちはそれほど子細に眺めたりしないのだ！それがどんなものであれ、以下がそのテキストである。

「人がそう仮定するように、たとえこの男優、たとえこの女優が深くのめり込んでいたとしても、ねえそうでしょう、一人は栈敷席に一瞥をくれようと、もう一人は舞台裏にほえみを向けようと、ほとんど全員は一階席に訴えかけようと考えているのかもしれない。しかもそう、誰かが楽屋へ行くのかもしれない、第三の男の節度のない笑いの腰を折って、彼に短刀で刺されに来る時間だと忠告するために。

「しかしそのことで、私はあなたにある役者とその妻のやり取りの場面の話を持ちかけたくなるのです、彼らが嫌い合っていたとして。優しく情熱的な恋人たちの場面。私があなたにお任せしようとするおりに、しかもきつとちょっとよくなって、板の上で公に演じられる場面。二人の俳優が、その役でもうこれ以上ないというほどしっかりと姿を現した場面。彼らが一階席と栈敷席の絶え間ない喝采を総なめにする場面。私たちの拍手と感嘆の叫び声が十度も中断させた場面。モリエール『恋人の喧嘩』*Le Dépit amoureux*の第四幕第三場は、彼らの大勝利なのです。

役者エラスト、リュシルの恋人
リュシル、エラストの情婦で役者の妻

役者

君が思ってるような理由で戻って来たんじゃないよ。

* 19 頁。

女役者。その方がいいわ。

もう終わったんだ。

—そう願いたいわね。

君のことは忘れるよ。

君がどう思ってるかもわかってる。

—そのことじゃあなたもう役立たずなの。

ちょっと妬いただけであんなにむきになられたんじゃないわ。

—あなたが、私を妬くですって？そんな荣誉はあなたに授けられないわ。

君の気持ちがやっとわかったよ。

—心の奥底まで。

誇り高い人間が、つれなくされてどんなに傷つくか見せてあげるよ。

—そう、誇り高く。

正直に言うよ。君の瞳は他の誰よりも素敵だよ。

—目のつけどころは間違っていないわよ。

それに、王冠と引き換えにしても、君を諦めなかったさ。そこまで好きだったんだ。

—あなたなめすぎてたのね。

僕は君のなかに生きてたんだよ。

—それこそ間違ってる、しかもあなた嘘ついてたんだから。

何もかも言うけど、

こうして侮辱されたのに、君を完全に忘れるなんてできないよ。

—それはまずいでしょー。

どんな手当てをしても、心の傷口からは、血がいつまでも吹き出してくるさ。

—心配いらない、壊疽しちゃうから。

僕のすべてだった恋の絆から解放されても、もう誰かを愛すことはないと思う。

—再起したら見つかるわよ。

だけど、もういいんだ。愛してるから君の元に戻ったのに、その度に憎しみを買って追い返されたんだから。でも、君に嫌な思いをさせるのもこれっきりだから、安心してよ。

女役者

そういうことでしたら、わざわざお越しいただかなくてもよかったのに。

役者。こころの人よ、無礼な口をきいて、悔やむことになるからね。

役者

よくわかったよ。望み通りにしてあげる。もうこれっきりだからね。本当にこれっきりだからね。君がそうしたいって言ったんだよ。もう一度君と話したいと思うくらいなら、死んだほうがましだ。

女役者

それはよかったわ。助かります。

役者

どうぞご心配なく。

女役者。心配なんてしないわよ。

約束を破ったりしないよ。僕の心が弱いせいで、君の面影を消せなくても、
一不幸なことばかり言いたがる。
もう二度と姿を見せないからね。

女役者

戻って来ても無駄よ。

役者。親しき人よ、君は名うての淫売だ、僕が話し方を教えてあげよう。

役者

自分でこの胸をめった刺しにしてやるさ、

女役者。神さまお願い！

こんな仕打ちをされたのに、
一なんでそれがいけないの、これだけいろいろあったのに？
君の前にまた現れるようなことがあれば。

女役者

勝手にすれば。そんな話、もうやめましょう。

さらに残りも同様です。恋人たちの場面が一つ、夫婦の場面がもう一つ、この二重の場面のあとで、エラストが舞台裏に情婦リュシルを見送ったとしたら、彼は愛しい女性から身を引き離そうと力をこめて彼女の腕を握り締めるのかもしれませんが、しかももっとも侮辱的でもっとも辛らつなせりふによって彼女の叫び声に答えるのかもしれませんが。」

第五の議論 — ディドロは冷血ととっさの機転の例をいくつか引用して、それがあ
るドラマチックな状況の真っ最中において俳優たちに特徴的であるとする。前記以上にこ
こで、諸事象の信憑性について、同じような留保をしなければならない。

「ルカン＝ニニアは父親の墓の中に降りて、そこで母親の喉をかつ切る。そこから血ま
みれの両手を外に出す。彼はおぞましさに満たされて、その四肢はわななき、その両目は
定まらず、その髪は頭上で逆立っているように見える。あなたは全身がおぞ気を振るうの
を感じ、ものすごさに捉えられ、彼と同じく取り乱します。しかしですね、ルカン＝ニニ
アは、ある女優の耳から外れていたダイヤモンドの宝石を舞台裏の方に足で押しやります。
さてそこでこの俳優は感じ入っているのでしょうか？それはあり得ません。彼はまずい俳
優だとおっしゃいますか？私はまったくそう思いません。ルカン＝ニニアとはいったい何
ものなんでしょうか？冷たい男です、彼は何も感じません、でも彼はこの上なく感受性を
描き出します。彼がいくら自分に大声で叫んでも無駄です。私はどこにいるのか？私は彼
に答えます。お前がどこにいる？そんなこと十分わかってるだろ、お前は板の上にいる、

しかも舞台裏の方にダイヤモンドの宝石を足で押しやってる。」

第六の議論 — ディドロの最後で最良のもので、彼の命題の根柢を形成するものだが、それは、人は一度に二つのことはできないというものであり、俳優はその演技を監視するように義務づけられ、ちょうどいいものにするために、その効果、その身振り、その叫び声を規制するように義務づけられ、彼が舞台の中にいることを覚えておくことを義務づけられ、その役どころを思い返すために記憶する努力をするように義務づけられているためだとされている。こうした批評の仕事はすべて率直な感動とは相容れない。率直に感動するとき、大きな不幸を学ぶとき、俳優が舞台の中でするように、人はきちんと椅子に倒れ込むがままにすることができる、だが人は倒れ込みながらその態度を監視したりしないし、それを表現力に富む調和のとれたものにしようとしたりしない。人はまるごとぜんぶその苦痛のものになっている。

* * *

7.先述したことに付け足して、演劇の幻想についていくらか言及することにしよう、それが観客に強く感じられるがままに。問題は、それが自我の二重化の幻想に直接触れるということなのである。

テーヌは以下のようにして劇場で人が身をもって知る幻想を描き出す。「読者は、小デュマの新しい芝居を見るときに、自分自身を観察すること。一幕ごとに二十回も私たちは一、二分の完全な幻想を抱く。身振り、語調、ちょうどよく合った周囲に支えられて、私たちがそこまで連れ出してくれるような文句があるのだ。私たちは変調をきたすか陽気になって、座席から立ち上がろうとする。それから、いきなり、脚光の眺めが、舞台前の登場人物たち、他に付帯するものすべて、思い出、煽られた感情とともに、私たちを留まらせ所定の位置に保つのだ。絶え間なく解体され再生する、それが劇場の幻想である。観客の快楽はそうしたものから成り立っている…。彼は一分信じて、それから信じるのをやめて、それから再び信じ始めて、それからまた信じるのをやめる。それぞれの信仰の行為はある喪失によって始まり、それぞれの共感の奔出はある流産へと行き着く。それが一連の抑止された信念と緩和した感動を作る。人は順繰りと自分に言い聞かせる。“かわいそうな女、彼女はなんて不幸なんだ！”そしてほとんど直後に。“でもあれは女優だ、彼女は自分の役をかなりうまく演じているんだ！”」*。

私は個人的にテーヌによって描き出された諸印象を身をもって知ったことは一度もない。私は絶え間なく破壊されかつ絶え間なく再生される幻想を持ったことは一度もない。私が問いかけたさまざまな人びとは同じ見解を持っていた。テーヌが描き出したことはたとえわずかでも現実性に似つかわしいものではないので、私はそれを純粹に理論的で体系的なものと仮定し、観察者以外の何ものでもない抜きでた精神によって、あらゆる戯曲から、しかもきつと無意識的にでっち上げられたものと仮定する。以下は、管見の限りで、私たちが学び知るところとなった観察である。ある事態において、私たちが十分に好奇心をそ

* 『知性論』Ⅱ、37。

その明瞭さをもってスペクタクルの幻想の側面を知覚するのは、幕が上がった後で劇場に入るときや、舞台の上で進行していることを眺めながら、まだ廊下にいるときである。そこでこの瞬間に、私たちは俳優たちが間違っているというおかしな印象を持ち、劇場で取り決めになっていることのすべてが私たちの目に飛び込んでくる。その印象はとりわけ入りたてに強く、それは段々と消え去る、私たちが戯曲に聞き入り戯曲を理解する限りにおいて。こうした少し例外的な事態は脇に置いてしまおう、そして観客が劇場で普段通りに身をもって知ることを描き出すことにしよう。理論的には、テーヌのやり方で、私たちの精神の中で異なった二つの意識状態を区別することができるであろう。私たちは戯曲によって感動する、しかも私たちはそれが虚構だという意識を持っている。しかしこうした二つの意識状態はかなり多くの場合において独立した生命体のそれぞれに存在するのではない、あるいは順繰りと入れ替わるのではない。私たちが身を持って知るもの、それは複合的な、構成された感情であり、したがってそのために私たちは戯曲の情動に捉えられる、それが虚構だということもった意識を見張っているにも関わらず。そこでそれらは精神の有する二つの正反対の行為、敵対する二つの態度なのではない。すべては混ざり合い溶け合っていて、一度に、私たちの精神の中で、観客の情動、幻想の感情、俳優の演技と戯曲の価値についての批評的な判断、さらにもっと他のことが十分にある。こうした心的な構成体はかなり複合的なものであり、私たち文明人の精神の中に見出せるのである。さらに私が思うに、こうした描出は、俳優の精神の中で進行していることについて私たちに道筋を立ててくれる*。

8.およそ10年前に、催眠術による心理学の諸実験が大人気を博していたときに、一その運動は今日では十分緩慢になったのだが、一諸主体の人格を変形して、それらに演ずるべき役を与えるのだという観念を人は概して持っていた。Ch・リシェはこうした技巧的な変形についての主導権を持っていた。ある女性は、一家の母なのだが、その暗示によって、将軍や、大司教や、バレリーナや、船員に変身させられた、しかも人が私たちに請け合うように、もっとも申し分のない役者でさえ到達できなかったであろうような完璧さでその役を果たしたというのである。こうした暗示にかかりやすい女性たちの有する優越性によって、大部分の人に知られていなかったのだが、言われてきたように、彼女らの率直さを証明されてきた。彼女たちがその役を信じこんでいたとしたら、その一方で俳優は自分が俳優であることを知っている。役者たちの世界における私たちのちょっとした調査では、こうした理論的な見地は確認されなかった。天才的な役者がヒステリーのかわいそうな女性よりずっと劣っていて、人が暗示によってその同じ役を彼女に押しつけていたことになるということに、まず、私たちはいささかも納得していないのである。しかもその上、こうした率直さの問題は、いま私たちにはかなり大きな程度の余地があるように見えることだろう。俳優は信じることなく演じているのだなどと確言することはできない。確かに、ひとたび楽屋に帰ってしまえば、ひとたびそのおもしろいを落としてその冷血を引き取ってしまえば、彼はもはや人為的な登場人物を信じることはない、それについての何かを見張ることはできるとしても。しかし舞台において、行動の熱気の中で、彼はこうした人為的

* 私の生徒の一人であるクルティエ氏が、これらの研究の継続を申し出てくれた。

な登場人物のために、感動することができるのである。俳優の芸術的な感動は存在するし、それはでっち上げたものではない。それはある人びとのところでは欠けているとしても、その一方で他の人びとのところでは発作へと帰着する。あるいは感動は率直さの本質的な要素ではないのだろうか？要するに、私たちが考えられるのは、俳優と暗示にかけられた主体との間に、根本的な差異などなく、単に濃淡があるだけだということなのだ。

A・ビネ

資料2 『あいつだ!』および『グドロン博士とブリュム教授の療法』(部分訳)

【解説】

オスカル・メテニエ作『あいつだ!』は1897年にグラン・ギニョル劇場で初演された戯曲であり、アンドレ・ド・ロルド作『グドロン博士とブリュム教授の療法』は1903年にグラン・ギニョル劇場で初演された戯曲である。訳出に際しては(Pierron 1995)所収のテキストを使用した。またどちらの戯曲も、本論の第四章第二節で言及した第一幕のみの部分訳を掲載している。

『あいつだ!』

オスカル・メテニエ

家具つきホテルの一室、地上階、ラフェリエール通り。

右手奥に、真ん中置きベッド。一左手奥に、通りに面した窓。一窓は開いているが、緑色のブラインドが下まで引かれている。一左手後方に、入り口がある。一左手前方に、暖炉がある。一右手後方に、化粧室のドアがあり、掛け物で覆われている。一右手前方に、暖炉がある。一小卓の上にばら色のシェードのランプが点されている。一ソファ、肘掛け椅子、椅子がある。

第一場

ヴィオレット (ガウンを着て)、(続いて) ブリケおばさん

ヴィオレット (窓の近くに座って、編み物をしている。ときどき、ブラインドにすき間を開け通りを見下ろす) すっごーい、だあれも通らない!

ある声 (舞台の袖で) お使いで大忙し!

ヴィオレット だれが、そう願いましょ!

同じ声 (遠ざかって消えながら) お使いで大忙し!

ブリケおばさん (入場しながら、手に新聞を持って) 入らないの? だれも?

ヴィオレット だあれも! ネコいっぴきも!

ブリケおばさん ねえねえ、ヴィオレットさん、あなた見なかった…『プチ・パリジャン』に…デュボワおばさんの似顔絵!

ヴィオレット だあれそれ、デュボワおばさん?

ブリケおばさん かわいそうなおばさんね、ヴァンセンヌで殺されてるところが見つかったって…自宅で…。これ見てよ!…

ヴィオレット あらまあ! やりやがったわね! 頭がもうほとんど肩の上に乗ってない…。

ブリケおばさん (座りながら) あたしもね、まごついちゃうの、こんな事件があると…。今晚だって、なんにも食べてないのよ…。

ヴィオレット ほらあ、そんなダメ気丈夫でいるの…。あのさあ、ねえねえ、ブリケおばさん、こんなやつはウチに泊まりに来るのかな…。

ブリケおばさん ここに泊まりに来るような人に、危険はないのよ、今朝も鼻欠けさんが言ってたんだから、駐在所の刑事さん…報告書があるし名前を覚えておくからって…。

ヴィオレット （おずおずと）でも通りすがりの客は…。

ブリケおばさん そんなのは怖がらなくていいの。入ってきて、出ていく…それにそういうのは一人じゃないわよ…。

ヴィオレット でもちょうど…ねえいい、そんなやつと閉じ込められるのよ…。あたしどうなるかわかる…。怖くて死んじゃうわ！

ブリケおばさん でもね、かわいそうなヴィオレットさん、あなたなんにも知らないんだから…。そいつは自分がだれかなんて話したりしないわよ…それにね、あなたもあたしとおんなじ、お金なんてないんだから、こういう連中はね、盗みのために人を殺すの…。デュボワおばさんはずいぶん好き勝手にしてたんだから…。

ヴィオレット そいつをさあ、捕まえようとしても、逃げ切れちゃうんじゃない…。

ブリケおばさん ありがたいことにね、そう長くはかからないわよ…。鼻なしさんが今朝もそう言ってたの…。殺し屋はわかってるし、それにまもなく、そいつはつきまとわれてパクられちゃうんだって。

ヴィオレット わかってる？

ブリケおばさん ええ、肉屋よ…。

ヴィオレット （あらためて新聞を眺めながら）実際、あなたにはこんな風に女の人を始末する肉屋しかいないってわけね…。

ブリケおばさん でも新聞じゃそうなのよ！…（彼女は眼鏡をかけ直しつづりを言いながら読む）「現場では…身…元…について…確定…された」。

ヴィオレット （彼女から新聞を取りながら）渡してちょうだい、あなたよりははっきり見えるんだから。（彼女が読む）「現場では、デュボワ老婦人を殺した者の身元について確定された…。名前はリュック・マルティネ、ヴァンセンヌの肉屋の青年、彼には重大な嫌疑がかけられており、犯罪の当日よりまったく姿を消してしまった…。彼は追跡されており逮捕はもはや時間の問題である…。」

ブリケおばさん 悪くないじゃない！それならすぐさますべきよ…。こんな連中こそ、細かく切り刻んでやらなくちゃいけないの…。かわいそうなおばさんがきつと自分の生活をかけてあくせく働いてきたのに、それを 4 スーばかりかき集めるために…。ポキッと、首なんかのこぎりで斬っちまえ！本当になんて卑劣なんだろ！

ヴィオレット そうよ、同情なんてするもんか…。そんなの人間じゃない、そういうやつなんだわ…野蛮なケダモノね…。（新聞を再び取り上げながら）ほら、そいつの人相がある。（彼女は新聞にざっと目を通す）赤毛の男、濃い口ひげのある赤毛の男…それに髪をカプールにしてる…。あー！そいつだけのしるしがあるわ…左腕に傷あと…（新聞を投げ出しながら）もうこんなこと話すのやめましょ！あたし、これで悪夢を見るんだわ！どこにいてもそいつを見かけることになりそう…。

ブリケおばさん そいつに図々しくもこんなところに来て欲しくないってわけね…パリの真ん中であって…当直の目がある詰所から二歩のところ…しかもあたしたちのものみたいに監視されてる通りの上で。…

ヴィオレット 警察と知り合いになるなんてうんざり…でもそれがなによりなのよね。

ある声 （舞台の袖で）『ル・ソワール』、最新ニュース！

ブリケおばさん おー！そうら新聞を取ってちょうだい…。やつが捕まったかどうか見ま

しよ…。

ヴィオレット 私何スーあるかわからない、持ってる？

ブリケおばさん （ポケットを探るふりをしながら） ないね…。

ヴィオレット 待って、あったわ！（ブラインドを半開きにしながら） ちょっと！ちょっと！（ブラインドを通して彼女に新聞が渡される） いーや、あたしなんにも見ない！まだいらない！あー！でも、なにか載ってるわ！（読みながら）『ヴァンセンヌの犯罪』…。

ブリケおばさん （慌てて） 見せて、あたしや、わくわくするね！（彼女は新聞を取ってつづりを言いながら読む、その間ヴィオレットは、窓の前に立って、通りを観察している）「デュボワ・おばさんは 20 フランの硬貨でいっぱいになった小さな小物入れを持っていた。彼女はかなりの守銭奴だったが、宝石を熱愛していた。」ほら、こういう女よ！「彼女はいつでも輝いている指輪を身につけていた…」。ええ！ええ！「とても美しいイヤリングとともに…」
おお！おお！「これらの物品はすべて消失してしまった…」。

ヴィオレット （慌てて） シーッ！だれかいる！

ブリケおばさん （立ち上がりながら） 入るの？

ヴィオレット （振り返らずに） ええ。

ブリケおばさん あたしは紐を引くからね。（彼女は退場する。ヴィオレットは鏡に一瞥をくれて、すばやくなにもかも整頓すると、それから踊り場に移動する。）

（以下略）

* * *

『グドロン博士とブリュム教授の療法』

アンドレ・ド・ロルド

仕事部屋。一精神科医の堅苦しい内装。奥に、バルコンのついた、大きな窓。左手にドアがある。ドアが開くと、長い廊下が見える。右手に、低いドアがある。—このドアの近くに、暖炉があり、その上にいくつかの電気器具、本、ガラスの水差しなどが置いてある。—とても整然としている机がある。部屋の隅に、本棚がある。—椅子、肘掛け椅子などがある。夏の午後、たっぶりの日差し。

第一場

幕が上がると、舞台に大きな沈黙。

それから左手のドアを叩く音が聞こえる。—改めて沈黙。—再び叩く。—

左手のドアが続いてゆっくりと開けられる。—一人の男が顔を出し、
部屋を眺めて、入り込み、それから振り返って後に続く誰かに話す。

アンリ だれもいない…。

ジャン （今度は、彼が部屋のなかに入って） いつも、だれもいない！

機械的に後ろのドアを閉める。

アンリ ここは風車みたいに入れるな！

ジャン どうだい、へんな運営をする施設じゃないか！…ドアはみんな開いてるし…。気ちがいどもはいいように逃げちまえるにちがいない！

アンリ ここで待とう…。どうせだれか来るだろう…。(周囲を眺めて) 所長室のはずなんだけど…。

沈黙。一部屋、書斎、電気器具を調べる。

ジャン (突然陽気に) なあおい、お前さ、俺たち間違っていない？…ここでちゃんと確かなの？…他のところにうっかり入っちゃったとか！…そうじゃなきゃへんだ！…

アンリ ああ、そうじゃなきゃへんだ…。

笑い出す。鋭く、身の毛のよだつ叫び声が、外からきて、
突然二人を中断させる。

ジャン (びくっとしながら) なんだなんだ？

アンリ (聞いて窓の側に向かった後で) 気ちがいどもだ…。

ジャン 気ちがいども…そうなの？

アンリ だれだと思いたい？

ものすごい叫び声、ぞっとさせる騒ぎ声。

ジャン なんて叫び声だ！…でもなにが起きてんだ？

アンリ (窓のところに行ってそれを開けながら) なんだと思いたい？

ジャン (彼の後に続いて) なにか見える？

アンリ (ベランダに進んで身をかがめながら) このベランダからじゃ、なんにも見えない…大きな中庭が下に…。(さらにいっそう身をかがめながら) へえ！高いなあ！…(窓を再び閉めながら) 気ちがいどもはこんな騒ぎ声を出すもんだよ、きっとね…。やつらはしょっちゅうこんな風にわめくんだ…とくに雷雨の時季の間は…そしてその顔つきは深刻になる…。

ハンカチで顔を拭う。

ジャン (同様に顔を拭ってテーブルの角に座りながら) 言うねえ！

アンリ 雷鳴がとどろいたときのやつらの声を聞いてみるよ！…ぞっとするよ！…君はまだ精神病者の施設を訪れたことなんてないんだろ？

ジャン (皮肉っぽく) 初めてだよ、こんなお楽しみが取ってあったなんて！

アンリ そりゃあかなりおもしろい！

ジャン ああ…おそらく…。俺はべつにそうしたいと思ってなかったんだから…。結局君

が来たがって、俺はついてきただけ…。

アンリ 後悔なんてしないって。

このとき、あらためて叫び声が聞こえる、
猛獣の遠吠えのようにつんざく。

ジャン （ぞっとして、立ち上がりながら） まだだ！…こんなろくでなしどもになにをしてやがんだ？…きっと看守がひどいいじめをしてるんだな…恥を知れ！

アンリ いやちがう…。言ったら、雷雨の時季がやつらをいらだたせるのさ…。とりあえず、君もわかるよ、この施設が、フランスで唯一、気ちがいどもがほとんど自由に生活していてかなり手厚く世話されてるってこと、かなり優しく、かなり人間的なやり方で…。

ジャン そんなのどこにもありやしない…。

アンリ ここが、そうなんだ。見てろよ…。

ジャン （しかめ面をしながら） なんなら見ないほうがいい！

アンリ ばかだなあ！…

ジャン なにが言いたい？気ちがいってのは、心に残るよ…それにこの叫び声！…

アンリ （からかいながら） 怖がり！

ジャン 怖くはないさ…でも俺にはピンと来ないな、そんなのがとっても心地良い見世物だってこと…。このかわいそうな悪魔どもを、もの珍しいケダモノみたいに見に来るなんて！…そんな権利はないだろ！やつらは他の連中とおんなじに病人なんだし…他の連中よりも哀れむべきじゃねえか！…

アンリ でも、お前さ、そいつらを見に来て、かかずらって、なんか悪いことがあるの？その反対なんだ、やつらにかかずらってからやっと、その境遇がちょっとでも改善されて、他の病人とおんなじに扱うようになるんだ…。それに、俺はやつらに会うために来たわけじゃない…この家を指導してる先生に会うためさ…。その人は、名だたる精神科医らしくて、その本とか実験で世界中に知られてるんだ…。病人を扱うのに、ある方法、療法を持ってて、そのおかげで見事な治療を施している…。ここに入り込むのだからかなり大変なんだ、わかるか？

ジャン あーあ！そんなこと言う！…入り口のドアなんて大きく開いてたし…俺たちは階段を上がって、ネコ一匹にも出つくわさずに施設をまるごと横切ったってのに…。

アンリ （彼を中断させながら） …俺が言いたいのは、所長ってのが…一かなり独特な男なんだけど一よっぽどまれな例外でしか訪問客は許可しないってことでね…。嬉しいことに、俺は彼宛の推薦状を持ってるんだ…（彼はポケットを探る）。どっかにやってないといいんだけど！…（それを見つけながら） いーや、ほらこれだ…。これで俺たちはかなりちゃんと受け入れてもらえると思うんだ…なにもかも見せてくれるよ…。ウチの新聞にそのことで少なくとも二つは記事を書かなくちゃいけないな…。

ジャン （ほほえみながら） あるいは三つ…あーあ！抜け目のねえこと…。（中断しながら） シーッ！…聞きなよ…だれか来る！

アンリ 早すぎるってことはないよな！

二人は帽子を脱いで、きちんとした態度を取る。長い沈黙。

驚いて顔を見合わせる。

ジャン　　ない…。けどさ、物音が聞こえた気がするんだ、そこで、すぐとなりで…。(耳を貸しながら) でももしも、だれかいたら？…

アンリ　　(進みながら) そうなのか？…

ジャン　　(彼を左手のドアの方に押しながら) きつとな…。

アンリは部屋を横切り、ドアの方に向かい、叩く。

声　　(ドアの後ろで) あン？…だれだそこにいるのは？…

アンリ　　(高い声で) 失礼！…どなたかにお取次ぎをしていただきたいのですが…。

(以下略)

付録3 『強迫、あるいは二つの強制力』(全訳)

【解説】

アンドレ・ド・ロルド、アルフレッド・ビネ、マックス・モーレイ作『強迫、あるいは二つの強制力』は1905年にグラン・ギニョル劇場で初演された戯曲である。訳出に際しては(Pierron 1995)所収のテキストを使用した。本論の第五章第三節で言及した箇所を含む全訳を掲載している。なお、「解題」は編者のアニェス・ピエロンによる。

『強迫、あるいは二つの強制力』

アンドレ・ド・ロルド、アルフレッド・ビネ、マックス・モーレイ¹

解題

1905年5月17日にグラン・ギニョルの舞台上で初めて上演された二幕ものの劇である。

デマレは有名な精神科医に診断してもらおう。彼は、殺人の強迫に苦しんでいると言う自分の義兄の症例について医師に説明する。医師は、それが目の前の患者の症例であることがわかっていない。家に戻ってから、デマレは自分の息子を殺害するのを防ぐことができない。『強迫』の精神科医は、危険なモノマニー者、健全な外観の下に、危険に及ぶ振る舞いを隠している「謎めいた男」であることを見抜く術を知らなかった。

この劇は、『サルペトリエール講義』、『おぞましい実験』、『謎めいた男』などといった、医療と狂気の主題に関するアンドレ・ド・ロルドとアルフレッド・ビネによる一連の戯曲の端緒となるものである。アルフレッド・ビネは、——人に知られていない理由によって——あまりにも早く彼の医療についての研究を中断してしまったので、その仕事で仕返しをしているように見える。アンドレ・ド・ロルドとの共作において、彼は精神異常者について50年以上にも渡って交わされてきた論争を通俗化している。実際、1838年法は、——当局によるか自発的にかという——二つの収容の方式を定義しているが、問題を提起することを止めてしまっている。というのも、その法律は医師に、患者から自由を奪いながら越権行為をすることを許しているからである。彼はそのとき、裁く権力を付与される。その反対に、もしその法律が恣意的な監禁を許容するとすれば、その反対に、それは狂者を自由にしておきもする。

こうして、精神科医は見た目ではわからない狂気存在を暴こうと心がけるのである。彼らは事実に基づいて、狂者は素振りがなければそれだけますます危険であると主張する。彼らは通行人を保護するのであり、あまりにも早く保護施設から退院させることに反発するのである²。

¹ 著作権所有、相続人アンドレ・ド・ロルド、アルフレッド・ビネ、マックス・モーレイ。

² アンドレ・ブルトン、その仕返しに、1927年に開催されたフランスの精神科医と神経科医の会議の後、『ナジャ』の中で監禁に激しく反対する立場を取っている。「感化院の中で強盗になるのとまったく同様に保護施設の中で狂者になるのだということは、無知ゆえにそこではぜんぜん浸透していなかった。ちょっとした過ち、礼儀や常識に関する初めて表面化した欠如のために、他の主体の間にある任意の主体を突き落とすことになって、そこでの接近は彼にとって有害でしかありえないのだから、社会保護の点から言われることになるこうした装置には憎むべき以上のものは何もないのではないだろうか […] ? […] 私にとって、あらゆる監禁は恣意的なものである。」さらにここにはグラン・ギニョル的な転落がある。「私にはわかっている。もし私が狂者で数日前から監禁させられていたとしたら、私の手に落ちる人たちの一人、ひいきの医者などを冷淡に殺すような私の妄想を放っておいてくれるようにと、私は『赦免』を利用することになるのだろう。」この同じ作品において、ブルトンはその以外に、オラフとパローの「頭のおかしい

* * *

第一幕

メルシエ医師という有名な精神科医の診察室。豪華な家具類。左手と右手に扉。別の仕事部屋に通じる奥に扉。机、本棚、メルシエ医師を描いた足先までの大きな肖像画。

第一場

メルシエ医師、使用人、続いてベルナール

幕が上がると、舞台は空である。ほとんどすぐにベルが鳴り、扉が閉まるのが聞こえる。それからかなりあくせくとしながら、腕にブリーフケースを抱えて、医師が入場する、使用人をともなう。

メルシエ医師 （帽子と外套を使用人の手の中に脱ぎ捨てながら）早く、急がねば……診察に遅れてるかね？…

使用人 （振り時計を見ながら）いいえ、先生。

メルシエ医師 秘書はいるか？

使用人 （退場しながら）はい、先生。

メルシエ医師は奥に行き、扉を開いて呼びかける。

メルシエ医師 ベルナール！

扉が開いて、テーブルに腰かけながら仕事をしている若い男が目に入る。
ベルナールは立ち上がり、彼の後ろで扉を閉めながら医師のところへ行く。

ベルナール だんなさま！

メルシエ医師 （テーブルの上にブリーフケースを置いて書類を取り出す）私の論文の校正刷りがそこにある。受け取ってきたばかりなんだが……できるだけ早くそいつを訂正してもらえんか！

ベルナール （校正刷りを取りながら）かしこまりました。あ！すぐにあなたにお会いしたいとのことでどなたかお見えになってますよ。

メルシエ医師 予約はあるのかね？病人か？

ベルナール いいえ。

メルシエ医師 それじゃ？

ベルナール あなたにインタビューしたいと。

女たち」というグラン・ギニョルの上演目録にある作品の一つに対して彼の熱狂を表明している、

メルシエ医師 お連れしなさい。

ベルナール （微笑みながら）それが…面白くなさそうですよ！『セントル・デュ・エコー』という…地方の新聞で…得るものはないかと。

メルシエ医師 おお！それじゃ、私はいないことに。

ベルナール わかりました。

メルシエ医師 新聞については、小さなメモを準備しておきなさい…公式発表用に、私が新しくオリディーヌ皇太子の診察に呼ばれたことを報告するための。

ベルナール 皇太子はいかかですか？

メルシエ医師 かなりひどい。被害妄想でね。でも家族にはなにも聞かせられないし。狂気というのは口に出すのが憚れるほど恥ずかしい病のままだな。

ベルナール 大変なことです。しばらく前に皇太子にたまたまお会いしました。まったくそうは見えませんでしたけど…。

メルシエ医師 （机の上の雑誌をめくりながら）しかし、ねえ君、そんなのは顔からいつも読み取れるわけじゃないよ！…それじゃあまりにも安易だろう…他でもないわれわれ精神科医は、それがわかると思われてる、すぐさま…一目で…そんなバカな！見た目に異常の徴候があるなら、うまく行くだろうがね。（しばらくして）それじゃ、小さなメモを準備して…校正刷りを訂正しておいてくれ。6時前にそれを『レビュー・デ・シオンス』に渡すように…。待合室にはたくさんいるのかね？

ベルナール 五人ですよ。

奥に退場する。

メルシエ医師 よし、ありがとう…（机の後ろに座って、呼び鈴を押す。使用人が姿を現す。）入ってもらいなさい…。（使用人は退場する—しばらくして—ジャン・デマレが入場する）どうぞお座りになってください…。

第二場

メルシエ医師、ジャン・デマレ

ジャン （座りながら、かなり動揺した雰囲気）どうも、先生…。

メルシエ医師 どうなさいました？うかがいましょう。

ジャン （動揺で声を震わせながらなんとか続けようとする）先生、私は相談しに来ました、重大だと思ふ件について、かなり重大だと…。

メルシエ医師 （彼を眺めながら）なんですって？いったい何があるんですか？

ジャン （目を伏せて、きまり悪そうに）おお！私のことではないんです、相談しに来たのは…。

運良く、私はうまくやっています…あなたの手助けが必要なのは私ではないんです、先生…。

メルシエ医師 いいことです、あなたに必要がないのであれば…。

ジャン （続けながら）それが私の親類のことなんです、いやはやかなり近しい親類なんで

すが！…（少しためらって）あなたにはちゃんとお話しますが…私の義理の兄のことで、健康の状態が深刻で気がかりになってきて…。

メルシエ医師 それはどんな様子ですか？

ジャン しばらく前から、変化が目立つようになってきて、すごく乱暴で、すごく奇妙で、そのことをお願いしに来たんです…。

メルシエ医師 彼の診察を？そこにいるんですか？

ジャン いいえ、先生、そこにはいません…義理の兄は私と田舎に住んでいます…。パリにいるわけではなくて、わざわざあなたに相談に来たんです…。

メルシエ医師 お連れなさるべきでしたな…。

ジャン それも十分考えました…。でもどうやって彼を連れてくるんですか？…どんな言い訳をして？…それは相当難しい！…私たちは何があっても、そのことがきちんとわかるまでは彼を不安にさせたくないんです…。

メルシエ医師 それじゃ、あなたは私に何をして欲しいんですか？

ジャン ああ、はい、先生、私がして欲しいのは…——一人で来たのはまさにそのためなんですけど—かなり率直に、かなり露骨に言っていただきたいのです、彼の病の性質や重大さがどんなものかを…。

メルシエ医師 病人を検査しなければなりませんよ…。

ジャン （慌てて）彼について必要な情報はすべて私が提供しますから…。

メルシエ医師 どうやって、すべて？

ジャン すべてです、先生。私たちは子供時分からたいへん親しくしながら近くで暮らしていますので…。私は近親者であるだけでなく、彼の友人なんです。どんな打ち明け話でもしてくれますし、悩んだり、気にしてることはなんでも言ってくれます…。私に尋ねてくだされば、彼がそこで答えているようなものなんです。

メルシエ医師 （しばらくした後で、メモを取りながら）義理のお兄さんはおいくつですか？

ジャン （ほんの少しためらった後で）38歳です。

メルシエ医師 ご職業は何を？

ジャン 建築家です…。

メルシエ医師 これまでに、病気をたくさんしてきましたか？

ジャン なんにもありません、先生。しかもすごいんですよ！いつだって岩のように頑丈で、ささいな病気もありません、強い抵抗力があるんです…。これまでは健康に関する心配事なんて一切なかったんですよ…。

メルシエ医師 そんなまさか！

ジャン ええ、ごもっともです…彼は過労で…へとへとでした…。それでいくつか神経の障害が表立ってきました…それが彼をぞっとするような状態に陥れます…。それでも、おわかりでしょうが、持ち前の元気で、自分を抑える術を知り、たいへんな気力を奮い立たせているんです。おお！そうだ、たいへんな気力を…。

メルシエ医師 （しばらくした後で、書くのを止めながら）神経の障害についてお話してください。どんなものか？正確に言ってください。

ジャン 気だるさのせいで…眠気と食欲がぜんぜんなくて…かなり痩せました、それから…。

中断する。

メルシエ医師 それから？

ジャン 悲しくて、急に腹が立って、おそろしくて…。

メルシエ医師 何ですって、おそろしい？

ジャン はい…、おそろしくて…不安で…ある考えで不安なんです…奇妙な考え…まともじゃない考え…。

メルシエ医師 その考えはどんなものだったか彼は言いましたか？

ジャン はい！はい、先生、私にすべて言いました。

メルシエ医師 それで？

ジャン それで、…ある物…ある対象を見ることが…彼を困惑させて、動転させます…。

メルシエ医師 どんな種類の対象ですか？

ジャン でも…例えば…ほら。ナイフとか…。私が聞いた話では、一度一いや、何度も一、テーブルについて、家族といっしょにいるときに、彼はナイフに飛びついて誰かを刺すというぞっとするような緊張感に捕らわれると言います…。それこそが、ときどき起こる、彼の固定観念なんです…。

メルシエ医師 今さっきの、恐怖についてのお言葉ですが、私には間違ってるように聞こえます…。それはもはや固定観念ではなく、行動しようとする衝動ですね…。

ジャン はい、先生…。

メルシエ医師 それは、おっしゃったように、特にナイフのようなものを見ることが、彼にその種の強迫を引き起こしてしまう…。

ジャン その通りです、先生…強迫、彼はいつでも屈してしまうのを心配しているんです…。

メルシエ医師 そうすると、その強迫は特化されたものに違いない…それはある特定の人物を狙っているものに違いありませんね？…こうしていつでも、そういうものはそこにいる病人を使って出てくるものなんです…いつでも…。

ジャン （低い声で、震えながら）実際ですね、先生、彼はおぞましい欲望に駆られて回りにいる人を打ちのめしたくなるんです。

メルシエ医師 ほお！誰をですか？

ジャン （かなり取り乱して）ああ！先生、それこそ理解できない…化物じみたものです…それは彼自身の子ども…八歳の男の子なんです。

メルシエ医師 彼の息子？

ジャン 彼の息子…。

メルシエ医師 なんてことだ！（しばらくして）その強迫観念は頻繁に起こるんですか？

ジャン 二ヶ月前から、かなり頻繁です、先生。昼も夜もずっとその苦しくて、とんでもない強迫観念が彼には起こります。それに捕らわれると、彼は仕事部屋に駆けつけて自分を閉じ込めるんです。何時間も何時間もそこでそれと闘って、抑えつけようとして過ごします。もう家には帰れない、あの子に会わないために、自分を遠ざけて、できるだけ長く外で過ごすためならどんな言い訳でもするところまで来てしまいました、

あの子の前だと彼は説明できない…気狂いじみた怒りを覚えるんです！

メルシエ医師 その強迫はどうやって彼を捕まえるんですか？それはどうやって起こるんですか？

ジャン なんでもないことにです…動機もなしに…彼がささいなことに立ち会った瞬間に。激しく、重大な不安を実感するんだそうです…まるで落ちていくみたいに、そしてそこで感じるんです…（正面を向いて）…万力で締めつけられるように…彼はひどく苦しむ！

メルシエ医師 彼はつじつまの合わない発言をしたことはありませんか？

ジャン ありません、先生。

メルシエ医師 （自分自身に言うように）それなら意識的な強迫に直面していることになるな。

ジャン 彼の場合はかなり深刻ですよ、先生？彼は…（躊躇して）気が狂ってるんですか、それともこれからそうなるんですか？

メルシエ医師 まだお答えできませんよ。

ジャン （かなり神経質に）おお！お願いします、先生、本当のことを…それを伺いにここに来たんですから…。私に、おっしゃってください。聞かなくちゃいけないんです。家族に教えるためにも…。

メルシエ医師 （素っ気なく）それではあなたに本当のことを言いましょう。私はその責任を負っているわけですから。そこにはまさに生き死にの問題があるんです…。

ジャン なんですって？

メルシエ医師 そうですとも、あなたのお義兄さんは殺人の強迫観念を抱いています…。

ジャン 殺人の！

メルシエ医師 これまではそれに耐えることができたが、もしかしたらいつか…。

ジャン （慄然として）殺すかもしれない…おっしゃってください、先生、殺すかもしれないんですね？

メルシエ医師—私の意見を言う前に、最後の質問に答えてもらう必要があります。ご家族の中に遺伝的な欠陥はありませんか？彼はまともな、十分に体調の優れた両親の血を引いていますか？…すべてはそこにあります…彼が苦しんでいる神経障害は一深刻な、辛抱強い看護が要求されるとしても一完全に治癒することができるかもしれませんが、ただしそれがどんな器質的な原因によるものでもなく、それがいわゆる変質状態を示す一挿話でないという条件でなら。

ジャン そう確証できます…。

メルシエ医師 ご家族にはアルコール中毒者も…精神異常者もいませんか？

ジャン （思い出を探りながら）はい、先生…。

メルシエ医師 確かですか？それが何より重要なことです。遺伝というのは、とにかく精神疾患では、決定的でどうにもならない掟なんです。それで、私の質問の重大さをちゃんとわかっていますか？

ジャン はい、先生…でも家族にいるなんて聞いたことはありません。…。

メルシエ医師 人が言うことは当てになりません。そういうことはみんな隠しますからね。

ジャン （この応答にかなり動揺して）そうですね…でも先生、義理の兄の家族のことはみんな知っています、私は彼といっしょに育ったんですから…。彼の祖父母は丈夫な田舎者で、老衰で息を引き取りました…。彼の母親はまだ健在で…かなり調子がいいですから

…。

メルシエ医師 それでお父さまは？

ジャン 亡くなりました。

メルシエ医師 何で亡くなったんです？

ジャン 正確にはわからないんですが…とても若かったとか…それから彼は私たちと暮らしていませんでした…奥さんとは離れていました…確か叔父がそう言うのを聞いたことがあります…—そう、そのようです—彼は狭心症か肺炎で身まかったようだと。

メルシエ医師 確かなんですね？

ジャン きっとそうです。今日まで気にしたことがなかったものですから…。

メルシエ医師 確かめなければならないでしょう、きちんと確かめなければ…そうでなくては結論を申し上げることはできませんよ…。

ジャン (奇妙な調子で) そうですか、先生、情報を集めてみます…。おっしゃる通り、そういうことはみんなが隠しますから。(自分自身に言うように) わかるようにしてみます。

メルシエ医師 そう、それがいい。それではまたこちらに来てください。今からはっきりさせておきたいのは(立ち上がって) ある場合において危険になるかもしれないということなんです。それだけは言うておきます。私たちが変質者や、アルコール中毒、精神異常、癲癇の人の子供たちに向き合うときには、家族は即座に決定することが重要になります。あなた方の側で見守ることはできませんからね、不幸なことがきっと起こります。

この最後の言葉を強調する。

ジャン (ひどく気にしながら) でも必ずそうなるわけではないんでしょう、ねえ、先生、必ずそうなるわけではないんですよ？

メルシエ医師 (かなりはっきりと、念を押しながら) そうなったら監禁しなければなりません。

ジャン (真っ青になって立ち上がり、気を失わんばかりに) 監禁！

メルシエ医師 それもできるだけ早期に…。

ジャン (テーブルにもたれながら) 監禁！

メルシエ医師 ええ、あなたのお気持ちはわかります。ご家族がお取りになるには、痛ましい解決法です…。だがしかし、それが必要なときには！…(確認し直そうとしながら) 私たちはまだそこまでする必要はありません…。病人を検査しなければなりませんから。

ジャン (口ごもりながら、感情を押し殺した声で) ええ…私が…彼を連れて来ましょう、先生…。(しばらくして) 先生、おいくらになりますか？

メルシエ医師 50 フランです。

ジャン (財布から取り出し紙幣をテーブルに置きながら、手を震わせて) どうぞ、先生。

メルシエ医師 ありがとう。

ジャン (よろめいた足取りで退場しながら、じっとして絶望した眼差し) こちらこそありがとうございます…。それじゃ、また、先生…さようなら…。

メルシエ医師 (彼に付き添おながら) さようなら。(ジャンがいったん退場すると、彼はテーブルに戻って、ベルを鳴らす。使用人が姿を現す) 次の方を！

使用人は退場する。彼は自分の肘掛け椅子に座って紙幣を整える。

一幕がゆっくりと降りる。

第二幕

田舎にある、ブルジョワ風に家具のついた部屋。右手と左手に扉。本棚、テーブル、ソファ、など。暖炉の上にあるランプが点されている。

第一場

デマレ夫人、マルト、女中

幕が上がると、左手の扉が開く。食器や椅子を片づける音が聞こえる。夕食の終わり。—デマレ夫人が入場し、マルトが続く。彼女は部屋の暖炉の上にある振り子時計を見つめる。

デマレ夫人 八時半ね…やっと！…なんとまあ、今夜は早く食事をしたものだね！

マルト おお！ジャンがいないとそうですよ！（デマレ夫人はテーブルの側の肘掛け椅子に落ち着いて、眼鏡を掛ける）…お母さま、すぐにシナの花のお茶を持って来させましょうか？彼をお待ちになる方がいいですか？

デマレ夫人 マルトや、あの子がもう少し早ければね…。すぐだよ！…私は子供たちのために働こうかね。（彼女は籠の中からテーブルの上に子供用の衣服を取り出す）子供たちがものを傷めつけるのには驚くよ…。とりわけピエールにはね！なんていたずらっ子だろ！（敗れた半ズボンを見せながら）真新しいズボンが！…太い糸はあるかい？

マルト （必要なものを探してから彼女に差し出して）はい、お母さま。

デマレ夫人 （縫い始めるとすぐに）ところで、旦那の食べるものは残してあると言ってたね！

マルト （立ち上がりながら）たった今そのことを考えてましたわ！

ベルを鳴らしに行く。

デマレ夫人 戻るところにはまだ食事をしてないだろうからね！

マルト （デマレ夫人の正面に戻って座りながら）そんなのはしょっちゅうなんですよ…最近じゃすべての建物…すべての現場に掛かりっきりで！なんて仕事でしょう！もうぜんぜんあの人と会ってないんですもの…嫌になりますわ！

デマレ夫人 おお！かわいそうな子なこと、さあ、文句を言うんじゃないよ…。お前が抱いてるような気持ちが私にもあれば…私は幸せだったのにね！

中断するため息をつく。

マルト （立ち上がって彼女にキスをしに行って）ああ！その通りですわ、かわいなお母さま、幸運に恵まれなかったのね。（女中が入場する）フランソワ、旦那さまの食器をそのま

まにしておいてちょうだい…。彼に夕食をまた温めてあげるのよ。
女中 わかりました、奥さま。

退場する。

マルト 前みたいに戻らないって電報も送ってくれませんから…パリで寝泊りするんですよ…。

デマレ夫人 パリにいるのかい、今日も？

マルト そう…ヴォージラール通りに建設中の家があるから…大仕事のようにです…。

デマレ夫人 結局、健康でいてくれるだけで幸せだね。

マルト あんな仕事に耐えるためにもそうでなくっちゃ！

デマレ夫人 朝から晩まで外にいて…いつも右に左に走り回って…。

マルト (上ずって) 食事をする暇さえほとんどない！

デマレ夫人 計画を実行するのに夜までかかるし…。

マルト 夜まで？…たいてい一晩中です！

デマレ夫人 あの子の妨げになっちゃいけないよ、お前は…。

マルト 自分の子のことをよくご存知ですわ…。彼の頭の中に何かがあるときは！

女中 (手紙と新聞を抱えて入場しながら) 郵便です、奥さま…。子供たちが帰ってきたところです。

マルト よし…寝る前にキスしに来るわね。

女中は退場する。

デマレ夫人 外出してたのかい？

マルト 今日のはあんまり蒸し暑かったものだから当たらないように公園まで送ったんですよ、夕食の後に、子供たちの頭を冷やそうと思って…。(手紙に目を通しながら) ジャンからですわ！いや！そうじゃない…「デマレ未亡人へ」…。

デマレ夫人に手紙を手渡す。デマレ夫人がその手紙を読んでいる間、
マルトは立ち上がって、本棚の方へ行く。一沈黙。

デマレ夫人 (手紙を置きながら) なんでもないね…。昔女中だったカトリーヌからだよ…。
近況を教えてくれたのさ…。(マルトが探しものをしているのを見ながら) お前は何を探してるんだい？

マルト 何か読むものを…(このとき子供たちの入ってくる音が聞こえる) あ！子供たちですわ！

第二場

同じ人物、ピエール、マドレーヌ、家政婦

ピエールが奥から入場する、続いて姉のマドレーヌと彼らの家政婦

ピエール　こんばんは、ママ…。(母にキスをする)　こんばんは、おばあちゃん…。

彼女のところへ行く。—マドレーヌは順繰りと、同じ様に母と祖母にキスをする。

デマレ夫人　こんばんは、おぼっちゃん…。こんばんは、マドレーヌ…。ほら、ずいぶん
と楽しんだのかい？

ピエール　うん、そう！いいママ…。

マドレーヌ　ねえ、ママ、私たちデュラン家の子供たちと会ったのよ…。

ピエール　馬飛びして遊んだんだ。

デマレ夫人　(膝の上に彼を乗せて腕に抱えたまま、子供の髪を手でなでながら)　お前は汗びっしょりだね…。

ピエール　そんなことないよ、おばあちゃん…。

マルト　嘘おっしゃい…。あなたもよ、マドレーヌ、真っ赤になって…。

デマレ夫人　(ハンカチでピエールの額を拭きながら)　そんなに興奮してたらもう寝られやしないね…(ピエールに、額を見つめながら)　あら！お前、額をどうしたんだい？

マルト　(慌てて近づきながら)　怪我してるんですか？

デマレ夫人　ほら見てごらんなさい、マルト！(ピエールに)　これはどうしたの？

ピエール　(頭を下げながら)　こぶだよ…おばあちゃん…。

デマレ夫人　よく見てあげる…大きなこぶだね…。

マルト　(子供の額に手を当てて)　おお！なんてことなの！それにしてもかわいそうなピエール、ずいぶん痛かったでしょう…。

ピエール　痛くないよ、ママ…。

デマレ夫人　どう、痛くない？

マルト　転んだの？それにしても、(家政婦に)　あなたなぜ知らせてくれなかったの？

家政婦　いや私も知らなかったものですから…。

デマレ夫人　どうしてそんなになったんだい？

マルト　誰があなたにそんなことをしたの？

ピエールは答えない。

デマレ夫人　ほら、ねえ、隠し立てしないで！

マルト　(マドレーヌに)　あなた知ってる？遊んでるとき？

ピエール　(慌てて)　そう、ママ。遊んでるとき。

マルト　(彼を見つめながら)　おお！私のかわいいピエール、何か隠してるわね、嘘をついてるでしょ…。

ピエール　(頭を下げながら)　そんなことないよ、ママ…。

デマレ夫人　本当に悪い子だね！

マドレーヌ　(母親の方に行って)　叱らないで、ママ！私なの…。

デマレ夫人 なんだって、お前が？

ピエール （抗議しながら）そんなことないよ…。

マドレーヌ （反対のことを言うのを妨げるようにじっと弟を見つめながら）そう…そう…私なの…
私が押しちゃって…。

マルト あなたなの、マドレーヌ？本当に、悪い子、こんなにたいへんな怪我をさせて。

ピエール もうぜんぜん痛くないんだよ、ママ、ぜんぜん…。マドレーヌを叱らないで…。

マルト （マドレーヌに、厳しく）あなたが弟に乱暴なことをしていたなんて知りませんでしたよ…あなたにそんなことができるなんて思いもしませんでしたよ…。

マドレーヌ （母親に近づきながら、動揺して）でも、ママ…。

マルト （彼女を押し退けて）さあ、私を放して！…（家政婦に）子供たちを寝かしてください。

（ピエールに優しくキスをしながら）おやすみ、かわいいピエロさん…休むのよ…。なんでもないからね。

デマレ夫人 （同じく彼にキスをしながら）おやすみ、愛しい子。（マドレーヌに）意地悪な子、行きなさい…。（家政婦に）あの子が寝たら、ナイフの刃を軽く温めて、額に当てなさい…それがいい母親のお薬なんだから、でもだいぶ良くなってるように見えるね…（家政婦は子供たちと右手から退場する）ああ！子供たちといると、落ち着いていられないね…。

第三場

マルト、デマレ夫人、続いて女中

マルト マドレーヌったら、弟にあんなに穏やかで…あんなに優しくかったのに…何がなんだかわからないわ…。

デマレ夫人 あら！わかるよ、遊びながら…。

ベルが鳴るのが聞こえる。

マルト （心配そうに）ジャンからの電報だわ…。さっき言ってた…。

女中 （入場しながら）奥さま、ルロワさんです。

マルト （慌てて立ち上がって）ああ！おじさまね！…早くお通しして…。

女中は退場する。

デマレ夫人 どういう風の吹き回しだろ？なんにせよ珍しいことだね！

マルト ずいぶん長いこと会っていませんからね…。

第四場

同じ人物、ルロワ

ルロワ （入場して、女性二人に手を差出しながら）こんばんは、しばらくですね…。こんばんは、マルト…。おっと！ああ！高いところにあるうちだなあ！

腰を下ろす。

マルト （笑いながら）でもおじさま、最後にいらっしゃってから代わり映えしてませんわ。

ルロワ エレベーターなしで五階とは！…こんな家には住めやしない！

マルト 子供たちのためよ…空気がいいから…。

デマレ夫人 それに健康のためだよ…。

ルロワ （足をさすりながら）健康のため！…健康のため！

マルト 何かいい知らせでもあるんですか？

ルロワ （言い訳しながら）お邪魔する時間がなくなっさ、わかってるんだけど…。

マルト 遅くなってもないよりはましですよ…。なぜ会えないんです？

ルロワ いつもみんなを気まづくさせてしまうのが嫌でね。僕はぜんぜん気晴らしにならないから！それなら、家にいようと…それで家にいればいるほど、家にいたくなってしまうて…。ジャンはいる？

マルト まだ戻ってないんです…。

ジャン でも戻るんだろう？

マルト ええ、たぶん…そうだといいんですけど…。

デマレ夫人 仕事でパリに行ってるんだよ…。

ルロワ よし、待つことにするかな。頼みたいことがあるんだ。ちょっとした土地を買ったばかりでね…。家を建ててもらいたいんだ…。

マルト 間が悪いですよ…。あの人はこのところ気が狂ったみたいに働いてますから。

デマレ夫人 頭を悩ますこともないから…。

ルロワ （微笑みながら）百万長者になるだろうね！

マルト （笑いながら）あら！早まらないで、おじさん…。

このとき扉が開まる音が聞こえる。

デマレ夫人 （耳を傾けながら）シッ…聞いて…玄関が閉まったね。

マルト （聞きながら）おそらくジャンですわ。

ルロワ 長くは待たなくても良さそうだな。

デマレ夫人 きっと、そうだね…見て来たら！

マルト （立ち上がって、左手の扉のところへ行ってそれを開きながら）あなたなの、ジャン？

ジャンの声 （外で）ああ。

マルト 夕食は済ませたの？

ジャンの声 ああ…済ませたよ。

マルト おじさんがいらしてますよ…。

ジャンの声 ああ！…今行く…。

マルトは扉を閉め直す。

デマレ夫人 済ませたって…神のみぞ知るだね！…パリのどこにでもレストランがあるんだから…。

マルト ええ！お腹の方はもういいみたい！

ルロワ いつかそれも報われるよ！

第五場

同じ人物、ジャン

ジャンが入場する。彼はかなり顔色が悪い。

ジャン こんにちは、おじさん…。お会いできて嬉しいですよ…ちょうどあなたにちょっと聞きたいことがあったんです。

ルロワ おれもだよ、少年。

ジャン （妻と母親にキスをしながら）こんばんは、マルト…。こんばんは、ママ…。

ルロワ ずいぶん遅くに帰るんだな！パリに留まっているのか！

ジャン （座りながら）ええ…まる一日…（躊躇して）ひどい一日でした！

デマレ夫人 疲れてるみたいだね…。

ジャン ええ…とても…。

ルロワ それじゃ、仕事はうまく行ってるのか？

ジャン （視線を固定して）おお！ええ…とても…とても…。

ルロワ そいつはいい！

しばらくして。

デマレ夫人 お前は、心配そうな様子をしてるね…今日、気に障ることでもあったのかい？

マルト 業者の人と言い争いでもしたの？

ジャン （慌てて）いや…いや…（しばらくして）それで子供たちは？ピエロ…あいつの怪我は？

マルト （驚いて）なんですって、あなたあの子が怪我をしたことを知ってるの？

ジャン 当たり前だよ…。

ルロワ （中断して）ピエールは悪いところでもあるのか？

デマレ夫人 なんでもないんだよ…きっとそう…。

マルト 私かなりマドレーヌを叱ったわ…。

ジャン なんてそんなことを？

マルト だってあの子、弟に乱暴したんですもの…階段で弟を押したんですよ…。

ジャン でもお前はなんの話をしてるんだ？あの子じゃないんだよ、ほら！僕なんだ。

マルトとデマレ夫人 （啞然として見つめ合いながら）どうしてあなたが？

ジャン （苛立って）でもそうなんだ…。言わなきゃいけないから言うけど…。今朝…階段で…。

マルト （気になって）でも、なんで？

ジャン （急に中断して言うべきことを探りながら）なんで？…だって…そのときはかなり怒りっぽくなってたんだ。（立ち上がっていらいらしながら歩いて）階段を降りながら、かなり急いで。ピエロが廊下に座ってて…遊んでたんだ…。時間がもったいなかったから、跨ごうとして…そのときあの子がじゃれてきて、小さな手で僕の足をつかんだんだ…僕は振りほどきたかったんだけど…あの子は僕が喜んでると思って、笑いながらますますつかまってきた…。それで、ムカツとして、いらいらして、乱暴に押したんだ…。

マルト （悲痛な様子で）おお！ジャン！

ジャン 子供の頭が廊下の反対側にぶつかってね…。僕には今でもその音が聞こえるよ…起こして、なだめたんだけど、あの子は泣きながらすぐに飛び出してしまった。一日中、そのことが僕を苦しめてね…かなりつらかった…かなりつらかったよ…。（しばらくしてみんなを眺めながら）ああ！そうだ、そうして…落ち込んでればいい…それで、どうするんだ？僕はあの子にひどいことをした…かなりひどいことを、だろ？みんな僕にそこまで言う気はないんだろ？

マルト （安心させながら）もちろんないわ…あなたを信じてるもの。

デマレ夫人 大きなこぶなんて…なんでもないよ。

マルト それで、ねえ、かわいそうなのはマドレーヌよ、私がたっぷりと叱ってしまったから。

デマレ夫人 それでピエロは何も言いたがらなかったんだね！やっとうわかったよ！

マルト （ジャンに）子供たちにキスをしてあげて…さあ…心を込めて。

ジャン （右手の方に向かいながら）ああ…ああ…。

デマレ夫人 （ルロワに）そんなに大人びてるもんなんだね…（手で身振りをしながら）これはもう犠牲精神なのかもしれないね。

ルロワ （微笑みながら）犠牲精神！

デマレ夫人 ああそうさ、そこにいる子供たちなのね…犠牲精神からしたんだよ。

ジャンは扉の前に着くと、急に立ち止まって、その子の額に手を運び、
大きな叫び声を上げながらよろめく。

ジャン ああ！

マルト （彼の母やおじとともに彼の方に駆け寄る）どうしたの？

デマレ夫人 具合でも悪いのかい？

ルロワ （彼を支えながら）どうしたんだ？

ジャン なんでもないんだ。（長い沈黙の後、混乱した様子で）ここはどこだ？

彼の周りを見回す。

マルト なんですって！部屋の中よ…。

ジャン （遠くから戻ってくるように） ああ！ そうだ…その通りだ…。

長いことしてから。

ルロワ 座れよ…。（ジャンを椅子まで連れていく） 何か飲んだ方がいいだろう…。

ジャン いや…。

座る。

デマレ夫人 結局、どうしたってんだい？

マルト めまいでもしたっていうの？

ジャン （うつろな声で） ああ…めまいがして…なんでもないんだ…。心配しなくていいよ…もう済んだ。

ルロワ （女性たちに） ちょっと疲れているな。

ジャン ああ…たいしたことじゃない！

マルト あなた動揺した顔をしてるわよ！…（デマレ夫人に） ですよね、お母さま？

デマレ夫人 そうだとも…。

ジャン （立ち上がって苛立ちながら歩いて） でも、さあ、おかしいよ…。なんでもないって言っただろ…疲れてる、それだけだよ…。

デマレ夫人 だってお前、わかるだろ！

ジャン 何を？わかるって？…僕は疲れてる…それから？…寝て…休むつもりだ。

マルト また明日にしましょう。

ジャン （苦々しく） それがいいかもしれない…。

デマレ夫人 病気になってるとしたらずいぶん進行してるのかもしれないよ！

ルロワ そんなことはないよ、なあ…。

ジャン （いらいらして） でも結局ね、おじさん、仕事があるんだ…しなきゃいけないことが…僕には…。

ルロワ しなきゃいけないことなんかね、お前が寝たり、食べたりさ…つまり生活するの邪魔になっちゃいけないよ。

デマレ夫人 おじさんの言う通りだよ。

ジャン （かなりいきり立って） おお！頼むよ…。

マルト つまり、あなたは自分をいたわらなきゃ…。

デマレ夫人 それは間違いないね…。

マルト ちょっと休憩をして…田舎にでも行って…。

ジャン （気を悪くして） そりゃそうさ、田舎にでも行って…こんな風に…なにもかも投げ出して、そこに置き去りにして…僕のお客に言うんだ！「あなたさまは私を必要としてくださいませけど…さようなら…パリがあまりにも暑いので…ちょっと旅行にでも行ってきます」って。

マルト 代わりの人だってちゃんと見つかるわよ…。

ジャン （突然乱暴な調子で） お前はおかしなことを言うんだなあ！

デマレ夫人 腹を立てちゃだめだよ…。

ルロワ 彼女が言ってるのはお前のためになることだぞ。

ジャン おお！お願いだ、僕を怒らせないでくれ！（苦痛に満ちて凝縮された怒りをもって右手の扉を見つめながら）そんなことじゃない、そんなことじゃないんだ！

デマレ夫人 （不安げに）じゃあどんなことなの？

ジャン （荒っぽく座りなおして自分の叔父、妻、母親を眺めながら）でも…言っただろ…疲れてるんだよ！

デマレ夫人 もう休んだ方がいいよ…寝てしまいなさい…。

ジャン ああ…ああ、すぐにでも！

マルト （やんわりととがめるような調子で）おお！あなたは今夜まだ働くつもりなの…。

ジャン いや…おじさんにひと言だけ…長くはかからないよ…。

デマレ夫人 じゃあ、そうするといいよ…。

マルト おやすみなさい、おじさん…またすぐに会いにいらして。

ルロワ （彼女たちにちょっと付き添って）ああ、もちろん…。おやすみ…おやすみなさい…。

デマレ夫人 おやすみ…。

左手に退場し、マルトがそれに続く。

第六場

ルロワ、ジャン

ルロワ （だいぶ沈黙してから）ああそうだ！お前は、おれに話があるんだっけ？

ジャン （無関心な風を装いながら）そう、でも、あなたもね、おじさん…僕に何か言いたいことがあるんですよ？

ルロワ おお！おれか、なんでもないんだ。ほら、海沿いにわずかばかりの土地を買ってね、エトルタに…知ってるだろ、エギーユのそばにある、絶壁に沿った土地だよ？…それで家を建ててもらおうと思ってな…。

ジャン お屋敷ですか？

ルロワ おお！違うよ…夏を過ごすための別荘だよ…そこにはお前たちもみんな来るだろう。おれは年を取るんだ、たった一人で退屈しながら！それだけさ、どうにかしてお前に世話してもらえないだろうか？ずいぶん忙しそうだけど…ずいぶん…。

ジャン 確かに、でも…。すぐにというんじゃないでしょう？…いつでも考えることはできます…。先々の計画を準備しておきます…それについて話し合うことにしましょう…。

ルロワ そうだな…でも迷惑を掛けやしないか…。お前は疲れてる、過労だよ…。それで、この件について…言っておかなくちゃいけないんだけど、お前のお母さんや奥さんの前ですぐに打ち明けて欲しくないんだ…けど彼女たちの方がちょっと理に適ってるし、お前は自分を大事にしくちゃいけない…。何週間か、なんにも気にせずに空気のいいところで過ごした方がいい…。

ジャン （自分自身に言うように）なんにも気にせずに！

ルロワ （続けながら）…すぐに良くなるだろう、そして、戻ってきたら、お前の気の済むように、パリ中を解体して立て直すこともできるだろう。

ジャン （切なそうに微笑みながら）田舎じゃできないことだろうからね…。

ルロワ （我慢できずに）まあ、いいから聞けよ…。何よりも健康だよ！

ジャン （感情を込めて）そう、何よりもね！

ルロワ それについてはいいもんを持ってるんだから。でも、お前が送ってるような生活が続けたら、病気になっちまうぞ。だからすぐに冷静にならないと、医者に会いに行く羽目になるんだ。

ジャン 医者に！

ルロワ そうだよ、小僧。

ジャン （かなり長い時間の後で）ああそうだ！おじさん、今日はちょっとだけ神経質なところを見せてしまったけど…ちょっとだけ…つまり普通の状態でないような、それでちょうど医者に会いに行ってきたんです。

ルロワ 医者診察に行ったのか？

ジャン （嘘をついて）違うよ、おじさん…僕は会ったんだ…偶然…友達の家で、それから少しだけあなたにいて欲しかったんです…。話したいことがあって…。

ルロワ いったいどんなことだ？

ジャン その人が僕に言ったことが…気に障るというんじゃないんだけど…少なくともびっくりして、思いも寄らなくて…。

ルロワ （気がかりになり始めて）なんのことだ？

ジャン （目と目でじっと見つめ合いながら）父さんの死についてのことなんです！

ルロワ （飛び上がって）そりゃどうして？

ジャン （おじから視線を逸らさずに嘘をつき続ける）その人が、昔父さんを知っていたようで…まさに看病をしていたということなので…。

ルロワ （ジャンのじっとした視線にかなり困惑しながら）それから？

ジャン （ルロワの態度から、何かを疑い始めながら）それからその人は言いました…僕が聞かされていたことを…。

ルロワ 何を？

ジャン 父さんがどうやって死んだかを…。

ルロワ （かなり逆上して）でもお前はそれを知ってただろ…。

ジャン いいえ…父さんがどうやって死んだか…（言葉を強調しながら）本当のところは…。

ルロワ （気が気でなく、仕掛けられた罠に嵌まりながら）なんだって、そいつが言った？

ジャン ええ…。

ルロワ （逆上して）でもなんの権利があって？…なぜ？

ジャン （かなり青白くなって）たいしたことじゃない。わかってます…わかってますよ…今はもう。（長い沈黙）なんであなたは僕に本当のことを言ってくれなかったんですか？

ルロワ だってお前、そんなこと言っても無駄だからさ。

ジャン （苦しそうに）そうなんですか？

ルロワ （彼を慰めようとしながら）なんてこった、そうだ！そんなところにお前を苦しめるようなものは何もないんだから。みんなが本当のことを隠そうとしたとしても、それは

お前の母さんのせいなんだ…。ほら、お前の両親は離れて暮らしていた…。お前の父親は波乱に満ちた生涯を送った…—結婚できるように生まれてきたわけではなかったんだ…—彼が家を見捨ててしまってから、おれたちはずいぶん長いこと彼の消息を知らずにいた…それでおれが彼の死のことを聞いたんだ…。お前の母さんはかなり神経質になって、かなり動揺しているよ…お前に言うのは無駄だと思ってるんだけど（考えなしに続けながら）お前の父親が気が狂って死んだなんてことをさ…。

ジャン （低い声で、テーブルにしがみついて、おじに何も知らせないように絶望を抑えながら）気が狂って！

ルロワ （ジャンの困惑に気づかないまま、続けて）それでおれが肺の病気の話をこしらえたってわけだ…。それを知ってお前はずいぶん苦しんだんだったってことはわかるよ。でもお前はもう一人前なんだから…そんなことで煩わされているようじゃだめだ。

ジャン （少しずつ気を取り直して）いや大丈夫ですよ、おじさん…痛ましいけどわかっていたことです…。

ルロワ なんだったって！お前！

ジャン （自由になったように見せようとしながら）でも驚きはそんなことじゃないんです、いづれにせよ。別のことではありえないんだ…。あなたが敢えて本当のことを言わなかった理由はよくわかります…。あなたの立場なら、同じことをしたでしょうから…。

ルロワ （彼の手をつかんで、興奮しながら）だよな？

ジャン ええ。

しばらくして。

ルロワ それじゃ、すぐにでもおれが頼んだことをしてくれるって約束してくれるか？

ジャン いったいなんのことですか、おじさん？

ルロワ ほら、田舎のこと。

ジャン （夢から覚めたように）ああ！そうでした、田舎でしたね…。

ルロワ それと医者だ…どこでお前が休んだらいいか知ってるに違いない…。

ジャン そうですね、おじさん…。

ルロワ 二人で医者に行く方がいいか？

ジャン そうしたいのであれば！

ルロワ （出て行く準備をしながら）ああそうか、おれが乗せて行くんだったら…—今日が月曜日で、二日はいないから…—木曜日に乗せるためにやってくるよ…。

ジャン （彼を止めて）ああ！いないんですね！…（まったく変わった声の調子で）とにかく明日パリにいてくれたら良かったんですけど。

ルロワ （驚きの眼差しで彼を見ながら）なんで明日なんだ？

ジャン （慌てて）なんでもないんですけど…。ただ、医者に行つて欲しいってことなら…すぐの方がいいかなと思って。その後で、僕は仕事をしてから、会いましょう…。いいですか？

ルロワ （確かめながら）どちらにしても明日また来よう…。

ジャン でもちょうどいい時間には…どうですか？

ルロワ わかったよ。夕食にまた来よう。さようなら…。子供たちにおれからもよろしくな。

退場する。

第七場

一度だけ、ジャンの顔が歪み、全勢力が彼から抜け落ちる。

彼はソファーにどっかりと座り込む。

ジャン （頭を抱えながら）気が狂って！彼は気が狂って死んだ！（医者の発言を自分に言い聞かせながら）「精神疾患において遺伝は宿命的な…容赦ない掟なのです…」（慄然として）容赦ない！それじゃ、終わりだ…拘禁室…水治療…品のない死に様…すぐに決着をつけた方がいい…僕を殺して！（絶望して）終わりだ…もう終わりだ！…（右手のドアを示しながら）そこだ…じきに…強迫観念が僕をまた捉える！…殺す強迫観念…（立ち上がる）でもそれでも、僕にはやっぱり意志がある…僕の中に争い合う二つの存在がいるみたいに…（激昂して）意志は狂気より強いに違いない！そうでなきゃ…（自分を宥めながら）それから、意志しかなくなるんだ…あの小さな存在への愛そのもの、優しさそのものがある…（立ち上がって長いことドアを眺めながら）あの子はそこで寝てる…そこに入って行って…（彼自身と戦っているかのように）僕はそこに入らなきゃ…それでもし不安が、おぞましい不安にまた捉えられたら、僕は自分を殺す…

ゆっくりとだが決然と右手のドアの方に向かう

マルト （ランプを手に、出し抜けに入りながら）あなた何をしてるの？

ジャン （立ち止まって口ごもりながら）僕なら…何も…僕は…

マルト おじさんは帰ったの？

ジャン ああ…

マルト それじゃ、あなた来て寝るわね？

ジャン 行くよ…でもその前に、坊やたちにちゃんとキスをしたいんだ…待ってて。

彼は右手に出て行く、ドアを開けたままにして、マルトは舞台に独りでいる、

ランプを取りつけてしまって、机の上にある手製の籠をそっと整理しながら。

長い沈黙、それから声が聞こえる。

マドレーヌの声 （右手の部屋で）あれ！パパだ！

ピエールの声 おやすみなさい、パパ！

それから新たな沈黙と出し抜けにジャンの叫び声、ものすごい叫び声、

獐猛な野獣の叫び声とただちに首を絞められた子どもの喘ぎ。

逆上して、マルトは部屋に飛び込み、眼にした光景を前に、戦慄でわめき散らす、
その間ジャンは、血迷った眼をしながら、我を忘れて、ひどい狂気の発作に苛まれながら、
部屋から出てきて、どなり散らしながら床を転がる

ジャン （荒れ狂い気狂いじみて、わめきながら）殺しちまった…ああ！…殺しちまった！…

幕

付録4 『電話口で…』(全訳)

【解説】

シャルル・フォレイ、アンドレ・ド・ロルド作『電話口で…』は1901年にアントワヌ劇場で初演され、1902年にコメディ・フランセーズで再演され、その後で1922年にグラン・ギニョル劇場で再演された戯曲である。訳出に際しては(Pierron 1995)所収のテキストを使用した。本論の第五章第四節で言及した箇所を含む全訳を掲載している。なお、「解題」は編者のアニェス・ピエロンによる。

『電話口にて…』

シャルル・フォレイ、アンドレ・ド・ロルド³

解題

1901年11月27日(アンドレ・アントワヌはマレックス役を演じた)にアントワヌ劇場で初演された二幕もののドラマは、1902年7月20日にコメディ・フランセーズで再演され、さらに20年後、1922年7月にグラン・ギニョルの舞台上で再演された。シャルル・フォレイの小説から脚色され、その舞台がアンドレ・ド・ロルドに「テラーの申し子」の称号をもたらした。

マレックスはパリに赴かねばならない。彼は妻と息子と女中をノルマンディーに残しているのだが、家はバカンス用に借りている孤立したものだ。友人たちの家に着くと、彼は電話の呼び出しを受けるが配偶者は脅かされていて、彼は、無力にも、家族が虐殺される一大事を終わりまで聞くことになる。

戯曲は上演目録の中でも奇抜な位置を占めている、それは観客の方の思いがけない反響(なぜならホラーが見せられていないからだ)によってであり、書かれたものの日付けとグラン・ギニョルで上演された日付けの間にあるこのひと世代分のずれによってである。

初演において、演劇の人々はこう考えていた、観客は舞台裏での殺人に感動したりすることはあり得ないだろうと。だが反対に、その効果は並外れていて、観客は想像力を自由にほとぼしらせたのだ。「この時代に、『演劇人たち』の間で通用していた公理によれば、観客は舞台上で見ているものによってのみ感動させられることが可能であった。ところで、『電話口にて』においては、あらゆるドラマが舞台裏において進行する。[…]'『古老たち』もまたいっせいに表明していた。『これではどんな効果も起こせまい!』と。だが反対に、その効果は並外れていた。巧みに生み出された神秘的な雰囲気、観客の想像力は自由に活動し、さらに情動は発作にまで行き着いていた。」⁴

1922年のグラン・ギニョルでの再演において、演出家カミーユ・ショワジーはいくつかのやり取りを変更し、電話機の中から犠牲者の悲嘆にくれた叫び声を聞かせられるようにした。まさしく正当化されたこととは、想像力が現実に優るということなのだ。

* * *

田舎にて。—シェネ家の城館、マレックスの家。—地上階の客室。—奥に、フランス窓、庭に向かって開いている。—フランス窓のそれぞれの側に、一つの窓。—右手と左手にドア。—左手に、火の

³ 著作権所有、相続人アンドレ・ド・ロルド。

⁴ レオ・マルシェ、出典不詳。

ついている暖炉。一暖炉とランプの間に、壁に取りつけられた電話機。一右手に、テーブル、肘掛け椅子、椅子、隅に書きもの机。一幕が上がると、老女中、ナネットが火の近くに座っている。子どものピエールが膝の上で絵本のページをめくっている。一マレックスは、旅行用の身なりで、開かれた書きもの机で書類の整理をし終えている。一彼の妻マルトは、いくつかこまごまとしたものを包んで、それをテーブルの上に置いてある旅行かばんに入れている。一人々には風と雨の音を聞こえている。

マレックス （急に立ち止まって耳を傾けながら） 車かな？

マルト （右側の窓に向かいながら） いいえ…まだよ…。

マレックス 彼らが早く来ることはないな。

マルト いつもなら時間通りに来るけど。

マレックス （神経質に） どの貸し馬車屋に今回の車を頼んだんだ？

マルト いつもと同じところ、ペランよ。ナネットに行ってもらいました。

ナネット 昨日の朝そちらに伺って、よくお願いしたんですよ、御者はこちらに、遅くとも6時15分前には来るようになって。

マルト 時間はまだあるわ。

マレックス ぎりぎりだ。

マルト 20分以内にセルヴォンに行けますよ。

マレックス うまいこと行くようにしなくちゃな…。

ナネット ええ！旦那さま、ペランの馬たちはよく走りますから。

マレックス （神経質に） 10分以内に車が来れば、出発を考えるには及ばないんだけどな。

マルト 着くわよ。

マレックス 列車に乗り損なうってことがわかってるのか？キレイなシートにくるまっけるとするだろう。もし明日バリでミュラーとの待ち合わせに行かなきゃ、取り引きはおじゃん…丸損だ。一万フラン！

マルト 待って…。音が聞こえる。(窓の方を眺めながら) いえ！間違えました。(心配そうに) 困ったわね！…せめてあの貸し馬車屋が電話を持っていたら、車が出たかどうか確かめられるんだけど。

マレックス もし出でないとすりゃ、遅すぎる！それに彼らは電話を持ってない。セルヴォンにだって、持っている者はいない。こんな片田舎じゃなんにも見つからない。必要なものさえ！ちょっと考えてみりゃ…電話！みんなそれが何かさえ知りやしないんだ！

マルト （暖炉の上の、置き時計を眺めながら） 6時よ！

マレックス ああ！御者が捕まっていたら…ろくでなし！することは一つしかない。歩きで出発しよう。ブレーズが旅行かばんを持ってくれるだろう。私たちは車を迎えに行く…。

外で雨がさらに激しくなる。

ナネット でも旦那さま、いいですか。どしゃ降りですよ…。

マルト ひどい天気だわ…。

マレックス そう、止みそうにない！9月ってのはけっこうなもんだ！僕たちは田舎に来て澄んだ空気を吸って、長い散歩をするつもりだった…、それなのに三週間もの間、外に

出られやしなかった…。うす汚れた土地め！嫌な気分になせやがって！

マルト 次のバカンスにはここに来ないんでしょう。

マレックス ああ！来るもんか！何かにつけ不便な土地で、湿っぽいし、もの悲しいし…。

町は陰気だ。連絡の取りようもない…。

ナネット 何もかも遠くにあります！もし何か必要にでもなったら、もし夜に病気にでもなったら、ほんのちょっと助けてもらう前に私たちはきっと死んでしまうでしょう！

マルト お隣に頼みに行っていたわ。

ナネット それでもえらく遠いんですよ、お隣だって！

マレックス 本当だ！僕たちはちょっと孤立してる…。

マルト こんな住まいは実用的じゃなかったんだわ、馬か車がなかったら。

マレックス それだけじゃない！広すぎるんだ！これを全て管理するには、5人も6人も召使が必要になるだろう。考えてみりゃ7ヘクタールもの林があるんだ、本物のちょっとした森が！それがなんの役に立つ？僕は狩をやらないし、誰もそんなところを散歩なんてしやしない…。

ナネット ごめんこうむりましょう…いつかのように嫌な目に合わせられますから！

マルト （笑いながら）臆病なんだから、ナネットったら！

マレックス （陽気に）あの乞食…。

ナネット うす汚い顔！

マレックス うす汚い顔、ただそれだけだ。とにかく、来年は、よそへ行こう。

ナネット たいへん喜ばしいことですよ、わたくしにはね！こんなところでは暮らせません。もしたった一人で残らなくてはいけなかったとしたら！…幸運なことに旦那さまとそれにブレーズがいますけど！

マレックス ほら、ちょうどいい、忘れてた…。

電話に向かい、呼び出しを掛ける。

マルト 何をしてるの？

マレックス リヴォワールに電話するんだ。（電話機に）もしもし！…お願いします…ビトレ276…できるだけ急いで、ですね？ありがとう。（マルトの方に振り返って）彼らに言うておくんだ、僕が向こうの家に着くのは、今夜の、8時くらいだって。

マルト するとそこからまた出発するの？

マレックス 10時40分の特急にまた乗るんだ。明日の朝、5時15分にはパリに着くだろう。もし僕に何か言いたいことやリヴォワールに何か言って欲しいことがあれば、もう一度向こうの家に電話すればいい、今夜の、9時までに。

マルト それでパリに？

マレックス テルミニュス・ホテルの、16号室…。（電話が再び鳴る。電話口に）もしもし！…君か、やあ？…そうだ…電話を置かなくちゃならなくなった…かなり高い…彼はセルヴェンにはいないよ…リュクスイユでまた連絡がきたんだ…かなり高い…僕の取り引きが不可欠だったんだ…そうだ…ああそう、今夜コーヒーを飲みに行くよ、君と一緒に…パリの急行に乗る…緊急の取り引きなんだ…いや、コーヒー、それだけ…食事はもうすま

した…8時くらいには君の家に行くと思う…迷惑じゃないかな？

マルト （マレックスに近付いていた）彼に私から挨拶があると言って、リュシエンヌにも。

マレックス （電話で受けた質問に応えながら）そう…妻だ…君とリュシエンヌにどうかよろしくと言ってくれって…。

マルト （夫に）なァに、リヴォワールに私の話聞こえてたの？

マレックス （いつでも電話口に）ありがとう…また今夜…。

受話器を元の場所に置く。

マルト 私の声が聞こえてたの？

マレックス 君は僕の隣にいたんだ。かなりよく聞こえるよ。気を付けなくちゃ、油断ならないよ…。

マルト あら！知らなかった…。

ナネット （耳を傾け窓の方に向かいながら）今度こそ…。

マルト （右手に向かいながら）そうね…ついに車だわ…。

呼び鈴の音。

ナネット 庭に入ります。

マレックス 悪くはないな。

ピエール坊や （パパの方に向かいながら）パパ…。

マレックス お前か…。

ピエール坊や パパ僕に何か持ってきてくれる？

マレックス いいよ、おちびさん。（マルトに）バッグを取ってくれ。ブレーズはどこだ？

マルト あそこ、食堂に…。呼びますよ。（彼女は左手に声を掛ける）ブレーズ！ブレーズ！

ナネット （いつでも窓に）車があちらに。

ブレーズ （入場しながら）奥さまお呼びですか？

マレックス そうだ、ブレーズ。僕のいない間十分に注意してくれよ。君を当てにしているんだ。召使と愛しい家族をすべて君に任せる。

ブレーズ 旦那さまどうかご安心を！

マレックス 車に旅行かばんを載せてくれ。（ブレーズは言い付けを実行しに退場、それから戻ってくる。マレックスは子どもにキスをしている）さようなら、ピエール、おりにこにな…さもないとなんにも持ってきてやらないからな。

ピエール坊や うん！パパ、そうするよ…。

マレックス よしよし、なにが欲しいんだ？

ピエール坊や うん！パパ…僕に妹を持ってきてくれるよね。

マレックス （笑いながら）抜け目のないやつめ！こりゃア高くつくなあ！

ピエール坊や うん！パパ、それでも僕妹が欲しい。

マレックス まあ考えてみよう。

ピエール坊や まったくの新品が高くつきすぎるなら、中古を持ってきてよ！

マレックス （笑って子どもを抱きしめながら）中古か…わかったよ、ピエール。（妻にキスしながら）さようなら、マルト！さようなら、ナネット！もうバカなことは考えないように。怖がる必要はないんだ、ブレーズがここにいる！ああ！ちょうどいい、ほら、ブレーズ…（彼はテーブルを指し示し、そこに行って引き出しを引く）みんなは知らないんだ…念のため…ナネットの言うような、うす汚い顔を怖がらせるために、ここにある、この引き出しの中…いいかい…弾の入ったピストルだ。（彼は引き出しをまた閉めようとする）ほら！もう閉まらない…とにかく君が閉めといてくれ。子どもが触らないように気を付けて。さようなら。今や僕が遅れさせているな…さようなら、みんな。

マルト （ナネットと子どもと一緒に見送りながら）さようなら。

マレックス （マルトを止めながら）出なくていい。風邪を引くよ。（外に出て、ブレーズの後を追う。外で誰か言っているのが聞こえる）さあ行こう、御者さん、全速力で、さもないと列車に乗り遅れちゃう…さようなら、ブレーズ…家は君に預けた！

ピエール坊や （ドアに叫びながら）さようなら、パパ！妹を忘れないでね！

ナネット そうですとも、パパは持ってきてくれますよ。絵本を見にいらっしやい…。

子どもを膝の上に乗せる。ちょっとずつこの子は寝入る。

マルト （窓に）大通りの端に行ってしまう…あの人を着いてくれさえすればいいんだけど！なんて天気なの…霧のせいで！車のライトなんてほとんど区別がつかない！車が小さな木のところを曲がったわ…もうなんにも見えない…雨が激しくなる…暗くなってきたみたい、もうなの！本当に、ここはもの悲しい土地ね…ナネット…。

ナネット （低い声で）シッ！坊やが眠りかけています。

マルト ああ！長いすの上に寝かせて、そうっと、それからランプを探してきてちょうだい。もうそれも見えない。（ブレーズ入場）シッ！ちびが寝てるの…。

ナネットは肘掛け椅子の上に子どもを眠らせてランプを探しに行く。

ブレーズ （低い声で）旦那さまはもう遠くへ行ってしまいました。いい御者がおりますね。

マルト ブレーズ、あなたは食堂の雨戸を閉めてください。（彼女は右側を指し示す）それに庭のドア…ここはナネットが閉めるでしょう。

ブレーズ わかりました。犬の鎖も外しましょうか？

マルト ええ。それからあなたの寝るベッドを持って来てください。この部屋で寝てもらいますから。（手にランプを持って戻って来たナネットに）ブレーズにはここにベッドを作ってもらうように言ったの、この部屋に。その方がいいでしょう？

ナネット （低い声で、ブレーズが右手に退場し格子と雨戸を閉めるのを聞いている間に）もちろんですとも、わたくしたちもその方が安心でございましょう。

マルト （ほほ笑みながら）わたくしたち…わたくしって言ってもいいのよ、女中のナネットさん。

ナネット わたくしはその方が安心ですとおきましよう。わたくしには勇気がござい

ません、それはその通りです。

マルト あら！そうじゃないわ！

ナネット 何をおっしゃりたいんです？みんな年を取ってしまいました。どうせ、三日、すぐに過ぎます。旦那さまは水曜日にはここにいます、遅くとも、そうでございましょう？お出かけが楽しめなかったとしたら、もちろん…。

マルト ブレーズがベッドを作ってしまう間に、上を見てきましょう、私たちの部屋の中を、それでちびを寝かせましょう。

ナネット （子どもの上にかがみ込んで）はい。切り株みたいにじっと寝てますよ。なんてかわいいんでしょう！

マルト （沈黙のあと、食卓に着く）さあ…家計簿をつけるのに利用するんだけど。（小切手を取り出す。ナネットに）あなたに 20 フラン渡したわね、昨日？

ナネット はい、奥さま。

マルト いいわ…（彼女は計算をする）パン屋に支払いはしたわね？

ナネット はい、奥さま…6 フラン 10 スー。

マルト （書き留めながら）6 フラン 10 スー…肉屋も同じ？

ナネット はい…ポケットに伝票がありますから。お渡しします。

このとき風が吹きすさび、雨が激しくなる。

マルト さて、よろい戸を閉めてちょうだい…風がヒューヒュー鳴ってるわ…気味が悪い…それになんてもの悲しいの！

ナネット （よろい戸を閉めるために左側の窓を開ける）はい…（彼女は急に後ずさりをする）ああ！

マルト なアに？

ナネット 窓の前に誰かいます！

マルト （振り返って）バカね！ランプに反射してるのよ…。

ナネット （おびえながら）いいえ…。

マルト さあ、ほら、ナネット…。

ナネット （後ずさりする）ああ！奥さま、胸がドキドキします。ブレーズに閉めてもらいましょう、私にはできません、恐ろしすぎて…。

マルト なんて腰抜けなの！本当に、度が過ぎるわよ！誰がそんなところにいるって言うの？…ほら。（奥のドアに向かい、それから急に後ずさりをして、息の詰まった叫びを洩らす。人影に気付いたのだ。）ああ！

このとき少年のような、よた者のようなものがゆっくりと進み寄る、
手にハンチングを持って。

少年 （ドアを半開きにしたまま入る）やあ、奥さま、みなさん。

マルト あなたは誰？何しに来たの？

少年 （彼の周囲をさっと見回して）手紙があるんだ…。

ポケットの中を探る。

マルト どこから来たの？

少年 （もう片方のポケットを探りながら）あっちから、町から…。

マルト （熱っぽく）どこを通過して入ったの？なぜ正門でベルを鳴らさなかったの？

少年 （彼の周囲をじろじろ見ながら）どこにあるかわからなかったんだ、正門が。最短距離で突っ切ったよ…林を通過して来た。

ポケットからまったくしわくちゃになった手紙を引っ張り出して差し出す。

マルト （手紙を受け取りながら）誰宛てかしら、この手紙？誰があなたに渡したの？

少年 ブレーズさん宛てだよ。その人のお母さんが危篤なんだ。

マルト （かなり動揺して）ああ！神さま！ナネット、早く、この手紙をブレーズに持って行って。

ナネット 台所の方に呼びに行きます。（退場しながら）かわいそうなブレーズ！

マルト 急いで行って…急いで行って！（少年に）でも誰があなたにこの手紙を渡したの？

少年 誰か知らない人。僕にそれをどこに持っていけばいいか言ったんだ…急ぐように、走るようになって言ってたよ…ただそれだけ。

マルト ちょっと待って、返事があるだろうから。（ピエールが、寝ながらもぞもぞと動いて、彼の傍の、肘掛けいすの上に置いてある絵本を落とす。マルトがそれを眺める）眠ってるの、ピエール？…（彼女は子どもが寝そべっている長いすの方に行って、位置を直そうとしながら、振り返らずに言う）お坐りになって、ブレーズが来るでしょうから、あなたが彼に説明してください…。

少年は初め自分の周囲を長いこと眺めていたが、ついでテーブルから
いくらか離れたところで腰を下ろす。開いている引き出しに目が留まる。
彼はそこでピストルに目を付け、見張られていないことを確かめると、引き出しに
さっと近づいて、ピストルを取り上げる。それから、狼のように足音を忍ばせ、
後ずさりをして半開きのドアからこっそり脱け出すと、隙間から不意に姿を消す。

ピエール坊や （夢を見ながら）ナネット…。

マルト （子どもに向かいながら、肘掛け椅子の方にかがみこんで、いつでも少年には背を向けたまま。）
ナネットは戻ってきますからね、心配しないで、ピエール、寝かせてあげますよ。まあ、
寝てなさい、寝てなさい…お母さんが揺らしてあげますよ。足が冷たいみたいね。火から遠すぎたんだわ…（彼女は肘掛け椅子に近づいて）それに、このドアが開いてるから…ドアを閉めてくださらない、どうか…（彼女は振り返る）あら！いったいどこに行ったのかしら？
（姿勢を正して）出ていった？…いるようになって言ったのに。たぶん外で待ってるんだわ。
（彼女はフランス窓の方に行き、外を眺める。）ちがう！もう誰もいない…（彼女はまたドアを閉める。）引き帰しちゃった。まったく、わかってなかったんだわ…。

ナネット入場。

マルト それでどう？

ナネット ブレーズに手紙を渡しました。それを読んで、泣いてますよ、かわいそうなブレーズ。それにしても少年はどこですか？

自分の周囲を眺める。

マルト 引き返してしまったの。ああ！ほらブレーズ…それでどう、かわいそうなブレーズ？

ブレーズ （目を拭いながら入場する）ああ！奥さま…たいへんな不幸です…母が病気で、ひどい病気なんです。死に瀕していて、私に会いたがっています。

マルト まあ！かわいそうなブレーズ！お母さまが手紙を書いたの？

ブレーズ いいえ。本人は知りません。誰か近所の人が筆を取ったんでしょう。ああ！なんて不幸だ！神さま…なんて不幸だ！

泣く。

ナネット かわいそうなブレーズ！…どうするつもり？

ブレーズ （はっきりしないで）わかりません。

マルト でもナネット、ブレーズはすぐさま出ていってお母さまに会うのよ…それから戻ってくるの。

ブレーズ 本当ですか？奥さまは同意してくださいますか、私をお許しくくださいますか？

マルト すぐに出発しなさい！

ナネット （おずおずと）残るのはわたくしたちだけになりますよ？

ブレーズ （振り返って立ち止まる）そうだ…その通りなんだ。あなた方だけにするなんて私にはできません…旦那さまはよくお言いつけになられました…。

ナネット （ブレーズに）旦那さまは同意なさらないでしょうね。

ブレーズ 明日といわず、夜明けに行きます。奥さまは怖くありませんか、夜明けでは？

マルト （出口の方に退いているブレーズのところに行って）私は怖くありません。そもそも、何を怖がるというんです？よく戸締りがしてあります。ナネットはおかしいのよ。出発しなさい、ブレーズ、私たちはいいから…私があの人に説明するわ…私がそうしてもらったんだって言います。出発しなさい！30分以内にはセルヴオンに行けるでしょう…。

ブレーズ ああ！これ以上のことはありません！

マルト 戻るのには車を使ってちょうだい。かなり早い時間に帰ってこられるから。

ブレーズ 奥さまは私が寄り道しないことをよくご存知で。

マルト もちろんです。あなたが出ていく前に窓のよろい戸をよく閉めてちょうだい。（ブレーズが窓のよろい戸を開めている間、ナネットに低い声で）彼のお母さまにもし不幸が訪れてしまったら、会える最後の機会を奪ってしまった自分を私は決して許せなかったわ。（高い声で、ブレーズに）いいでしょう、ブレーズ、ありがとう。もう、出発しなさい！

ブレーズ ああ！奥さまは優しい心をお持ちです。家はちゃんと戸締りをしました。道中

ずっと走りっぱなしで行ってきます。かわいそうな老婆にキスをしたら戻ります。帰りは車を使って。二時間以上は家を空けませんから、なんにせよ…奥さまに誓います！九時前にはここにおりますので！

ナネット （しっこく）おお！そう、九時前…。

マルト それならかなり上出来ね。身支度をしなさい。雨が降ってるわ。あなたのあとでドアを閉めますよ。ナネットはそんな勇気も持ってなかったみたい！

ブレーズ ありがとうございます、奥さま…ありがとうございます。

マルトに続いて退場する。

ナネット （一人で）ああ！そうですとも！私はそんな勇気なんぞは持ち合わせてはおりません、もちろんですとも！家というこの大きな女悪魔の中で、誰も助けになんて来ないで喉をかき切られて殺されてしまうんでしょうね！昨日の『プチ・ジュール』で、このあいだそういうのを読んだもの…。

マルト （戻りながら）ブレーズの後でドアを閉めておきました。（彼女はフランス窓の雨戸を開める）ほら、私たちは家にいて…とっても安心していられる。ここでブレーズを待ちましょう。ちびはずっと寝てるわね？

ナネット ええ…とてもよく眠っています。なんにもあの子を起こすものはありません。ベッドに寝かせた方がよろしいですか？

マルト いいえ、そのままにして。ブレーズが戻ってきたときにはみんな寝ているところを見せてやりましょう。（彼女はまた食卓につく）お勘定をやり直しましょう…私どこに座ってたかしら？（ナネットに）肉屋には支払いをしたって言ったわね？

ナネット はい、奥さま。

マルト 伝票は持ってる？

ナネット （ポケットの中を引っかきまわしながら）ほらありました！

マルト いいでしょう。明日ヴィシーの水のボトルを6本注文してちょうだい…忘れずに。

ナネット セルスタン産ですか？

マルト そう、いつもの…それは旦那さまに。

ナネット （笑いながら）それにブレーズに！

マルト なぜブレーズに？

ナネット ええ、ときどきですが、彼は一杯やってるんです。胃が繊細だから…。

マルト （同じく笑って）それはたいへんけっこうなことね。

ナネット 何しろ奥さまは彼に言いませんからね！（彼女は急に中断する）奥さま聞こえますか？

マルト またなの！

ナネット 誰かが口笛を吹くような…。

マルト （彼女を安心させようと素っ気なく）いいえ、なんにも聞こえないわ。

ナネット それじゃ、私がおかしいんですね。

また編み物に取り掛かる。

マルト 絶対そうよ。洗濯屋に支払いはしたの？

ナネット (立ち上がって、肘掛け椅子に編み物を放って、ドアの方に向かう) ええ。ああ！…今度こそ…聞こえましたか？

マルト (耳を傾けながら) 犬が…うなってるわね…そうでしょう？

ナネット (ぞっとしながら) 庭に誰かいます。

マルト (やきもきしながら) ブレーズが何か忘れたんでしょう。たぶん戻ってきたんだわ。

ナネット 犬なら彼を知っています。吠えたりはしないでしょう。それに吠えてるのは…とても遠く…小さな門の脇です…。

マルト (さらにやきもきして) 通行人がいたのよ。

ナネット もしくは畑荒らしか…。

マルト あなたバカげてるわよ。犬ならしょっちゅうこんな風に吠えてるじゃない。

ナネット おお！いいえ、こうではありません…駆け出したみたい。

マルト (耳を貸しながら、今やっと不安になり始める) そうね…。

ナネット ああ！奥さま…犬はもう近づいています…誰かに尻ごみしてるみたい…すぐそばに来てますよ…鳴きやんだ…ああ！…ほら、今度は足音が向かってくるようですよ…砂がカサカサいってる…。

マルト (いらいらして) ナネット、いいから！

ナネット (恐怖でおかしくなって) そこ、すぐそば…たぶんドアのうしろ…。

マルト ナネット！

ナネット ええ、そこ、ドアのうしろ…たぶん入ろうとしてますよ…よろい戸をこじ開けようと…。

マルト (おびえに駆られて) ナネット、黙って…黙って…。

ナネット ああ！奥さま怖いんですね…震えてるのがわかります…。

マルト あなたのせいよ…思い込みでどうかしてるわ！私を脅かすなんて…。

ナネット 怖がってるのは、わたくしですよ、奥さま…。

マルト (息の詰まった声で) さあさあ、ちょっとは頭を使って、おめでたいんだから！もし強盗がいたとしたら、そこに…ドアのうしろに…犬が吠えてるでしょう…なんにも聞こえないわ…。

ナネット その通りです…でなければ…。

彼女らは目と目を見詰め合う。

マルト でなければ…。

ナネット でなければ…私たちにはわからなかったけど…もう吠えることができないのでなければ、犬が…殺されてしまったのでなければ…。

マルト (編みながら) バカね！（かなり長い沈黙）もうなんにも聞こえないわ…何もかも静かになった…そうでしょう…。

ナネット ええ…。

マルト (きつい口調で、彼女を突き飛ばしながら) なんでもなかったってわかったでしょう！

ナネット （安心して）そう信じなくてはいけません。

マルト ほら、気を確かに持って、ナネット！自分の顔を見てみたらいいわ！

ナネット 震え上がってしまいましたので…奥さまだつてずいぶん青ざめていますよ。

マルト もういい加減にして！たくさんよ、ねえ！あなたにはうんざり！

ナネット ええ、奥さま…ああ！足の感覚が戻ってきました！…過敏なんです！

マルト ほら、ちょっと火をつけ直しなさい。消えてるから。（彼女自身に、やきもきしながら）
それにもう 8 時じゃない！…（他のことを考えようとしながら）旦那さまが着いてるわ。リヴォワールの家にいる…いい人たちですもの、リヴォワール家の人たちは。あなたは知ってるわね…パリでもう会ったから。

ナネット （自分の考えに戻りながら）ええ、旦那さまはそちらにいらっしゃいます、とても平穩で…みなさん連れ立って…。

マルト （急に）あの人に電話しよう、ブレーズのお母さまが危篤だつて言わないと？

立ち上がって電話に向かう。

ナネット （気を確かに持とうと努力しながら、まったく嬉しそうに）ええ、ええ、そりゃそうですよ、奥さま……電話なさってください、そうすれば気晴らしになるでしょう……（電話を指し示しながら）この電話線の向こうに旦那さまの声が聞こえるなんて……ちょっとしたことですよ……まるでわたくしたちの間に旦那さまがいらっしゃるみたい！奥さまわたくしにもお聞かせくださいませませんか？

マレックス夫人に近づく。

マルト そうね……そうね……（電話で呼び出しを掛ける）もしもし！……もしもし！

ナネット （自分自身に）ああ！この道具は、なんてったってすばらしい発明です……いくつもの場所に旦那さまがいらっしゃるんですから……それにあの方はわたくしたちとおしゃべりをする、まるですぐそばにいらっしゃるみたいに、この部屋の中で！

マルト （電話口に）もしもし！……もしもし！

ナネット （続けて）もちろん旦那さまの声が聞こえたら、落ち着かせてくれるでしょう、もう怖くありません……そりゃもうまるで旦那さまがそこにいるみたい！

マルト （いつでも電話口に）ああ！……ヴィトレにつなげてください……276 番？……早く……早く……いいわ……ありがとう……待ちます……。

そして幕がゆっくりと下がる。

第二幕

ヴィトレにあるリヴォワールの家。小さな仕事部屋。

テーブル、椅子、等々。テーブルの上に電話がある。

幕が上がると、電話が鳴る。

このとき奥のドアが開き、召使が入ってきて、電話に向かう。

召使 （電話に）もしもし！…もしもし！…ああ！マレックスさま…どちらさまですか？ああ！わかりました、奥さま…ええ、こちらにおられます、リヴォワール夫妻とご一緒に…食堂に…到着したばかりです…お呼びいたします。ええ…わかりました、奥さま…切らずに少しだけお待ちいただければ…。

受話器を引っ掛けて奥のドアの方に向かう。ちょうどこのとき、このドアが開く。リヴォワール夫妻とマレックスが入ってくる。

リヴォワール夫人 （召使に）ジュスタン、こちらにコーヒーをお出しして。

召使 わかりました、奥さま。（マレックスに）マレックスさまにお電話があります。

マレックス ああ！

電話を探す。

リヴォワール （電話を指し示しながら）ほら…テーブルの上。

マレックス （電話に向かいながら）妻にちがいない。あいつに言ってあったんだ…（受話器を外しながら）もしもし？

リヴォワール （ジュスタンに）古くて上等なシャンパンを持ってきてくれ…わかるだろう、古くて…赤の封がしてある。

召使 わかりました、旦那さま。

奥へ退場する。

マレックス ももし！…もしもし！…どうした…もしもし！…もしもし！

沈黙。

リヴォワール 返事がないのか？

マレックス ああ。（電話を掛け直しながら）どうした…もしもし…もしもし…。

リヴォワール夫人 もう通話が途切れてしまったんだわ！手に負えないんだから！

リヴォワール （マレックスに）ここじゃ始終こうなるんだ。返事をするのにすぐさまここに来ないと…。

マレックス どこでもこうなるよ、そうさ！あいつがまた呼び出しを頼むだろう、ただそれだけさ…。

また受話器を引っ掛ける。

リヴォワール夫人 （マレックスにコーヒーを差し出しながら）お砂糖は？

マレックス いや、けっこう…いりません。

リヴォワール （カップを手にして）なあおい、電話ってのは素晴らしい発明だなあ……とても実用的だし、でもまだ十分には行き渡ってない……フランスではね、少なくとも！

マレックス （陽気に、コーヒーを飲みながら）いずれにせよ、文句を言うことはないよ。それでもすごいもんだ！日に 20 回電話を掛けたって無駄、僕はこの道具の馴れっこになれないね。これにはいつだって驚かされるよ。僕にとっちゃ神秘的で、超自然的だ！

ジュスタン （ボトルを持ってきて、再び入ってくる）どうぞ、旦那さま。

小型の円卓の上にボトルを置いて奥に退場する。

リヴォワール （マレックスに）ああ！気を付けてくれよ！君にはとっておきの古くて上質な 1857 年ものを味わわせてやろうってんだからな。

マレックス 1857 年もの！

リヴォワール 絶品だぞ！

リヴォワール夫人 ヴィトレの司祭さまが一本 50 フランで提供してくださるの。

リヴォワール もう話しかけるなよ。集中させないと！

マレックス （長いこと味わって）おお！磨きぬかれた味！君は正しかった、絶品だ！

リヴォワール （彼にタバコをすすめながら）ところで、お城での暮らしはうまく行ってるかい？

マレックス 悪い、かなり悪いよ、リヴォワール。次のバカンスにまた借りることはないだろうね。

リヴォワール夫人 私たちを見捨てるんですか？

マレックス トゥーレーヌに行くかな。パリからは近くなるし…それにもっと楽しいさ！

リヴォワール シェネの家賃はかなり高いのかい？

マレックス かなり高いよ。それにそれだけじゃない、立地が問題なんだ。なににもかも遠くなる！かなり不便なんだ。パリに行くのに、三度も列車を乗り換えなくちゃならない。僕の取り引きにとっては、ほとんど実用的じゃない。それをなんとかするのに、電話を引いたんだけど…目ン玉が飛び出るほど高くつくだなんて気がいじみてる！

リヴォワール夫人 そんなことでは驚きませんわ。リュクスイユとセルヴォンとでは、ちょっとした道のりですもの…。

このとき電話が鳴る。

マレックス （電話に向かいながら）そう、まさにちょっとした道のりなんだ！もしもし！…もしもし！…ああ！お前かい、マルト！そう…かなりいい旅だった。仲間たちは無事…それでそこに？まだ寝てないのか？…ブレーズがいない？…何？…彼の母親が…ああ！かわいそうなやつだ！うまくやった…いや確かに…もちろんそうだ…ナネットは間違ってる…なんて勇敢なやつだ！…早く戻ってくるように言った…車で…そいつはいい！お前たちが怖がることはないと思う、そうだろう？…よくやった！ついさっき、物音？…

犬？そんなのは毎晩だ！前の月曜のことは覚えている、あの大騒ぎを？…とんでもない腰抜けだナネットは！…あいつは赤ん坊よりひどい…あの子は寝てる？…いや…ブレーズを待ってる…その方がいい…ああ！あの子は眠ってる？…ベルの音で起こした…それじゃあ近寄って僕におやすみと言わせよう！おやすみ、ピエール…眠ってた？…ちゃんとおとなしくしてたら、帰ったときに…（リヴォワールに笑いながら）受話器を持ってられないんだ…（電話口に）あの子に言って、たぶん妹ができるだろうって…よく考えたよ…約束できると思う…（彼は笑う）そんなものあの子に買ってあげられるかな、僕ら二人に？…そう…まったくの新品を…なんだって？なんて言った？…ナネットがまだ何か聞いている…君か、ナネット？…とにかく変わりはないだろうね！…物音がする、なんの？…どんな物音？何を恐れてるんだ？…ちゃんと戸締りしてるんだし…ちゃんと錠も掛けているんだから…そんなのは気持ちがいいじみてる！…さあさあ、枕を高くして眠るんだ…ブレーズは長くとも一時間以内に戻ってくるだろう…（笑いながら）今度から「プチ・ジュール」の新聞小説を読むのは禁止だ。そんなものでのぼせ上がるんだから。（とても優しく）さあさあ、おやすみ…いい夜を…さよなら、マルト…また明日…すばらしい日になると信じて。君がそばにいるよ…声のほんのわずかな抑揚も感じる…振る舞いも…君がいるようだ…そう、君がいるよ、マルト…マルト…。

電話越しに彼女にキスをする。

リヴォワール 僕らがここにいなかったら…。

リヴォワール夫人 どこに行き着いちゃってたのかしら？

リヴォワール 幸運にも行き着くところはちょっと遠かった！

マレックス （陽気に）口から口まで 70 キロ…。

リヴォワール コーヒーが冷めちゃったぞ。

マレックス なんでもないよ。（飲む）想像してくれ、僕らにはとても献身的な年の行った女中がいるんだけど、人並み以上に怖がりだね。ほんのちょっとした物音でも、ひどく取り乱してしまうんだ。彼女はいつだってならず者とかかり合いになるもんだって信じてる…人殺しとだってね…。

リヴォワールはタバコに火をつける。

リヴォワール その土地は安全なんだろう？

マレックス とても安全だ…と僕は信じてる…少なくとも。どことも同じように安全だよ。ちょっと孤立してるんだ、町からちょっと遠ざけられてる、それは本当だ、でも…。

リヴォワール夫人 召使がいるんでしょう、あなた方がそこにいないときに家の中で寝泊りする？

マレックス そう、ブレーズ、勇敢なやつだよ。でもちょうど近くに住む母親に呼び寄せられてしまって、病気が重いんだ。

リヴォワール ヘえ…それじゃ奥さんと女中だけなのかい？

マレックス おお！たった一、二時間だよ！白状するとそれが少し心配なんだ…そんなこ

とマルトには正直に言わなかったけど。そもそも、そんなに深刻な理由があれば、ブレーズを行かせてやるしかできなかっただろうし…(口調を変えて) 危険なことなんてないさ！ちょっとでもそんな風に考えるだなんてそれこそバカげてる！

リヴォワール夫人 神さま！おわかりのように、用心のしすぎってことはないんですよ。

新聞で脅かすような出来事を私たちは毎日たっぷりと読んでるじゃありませんか！

マレックス (笑いながら) おや、あなたまでナネットみたいだ、あなたは…。

電話の鳴る音。

リヴォワール (電話に向かいながら) まだ何かあるのか？(電話口に) なんだ？ああ！…(マレックスに向かって) 君の奥さんだよ、マレックス！

彼に受話器を差し出す。

マレックス (ちょっと動揺しながら、立ち上がって電話に向かう) 君か…おお！声の調子が悪くなったみたいだ！誰かいる？…足音が聞こえる…ほんのついさっき…庭に…それはたぶんブレーズじゃないのか？…それなら…十分安全だろう？…たぶん犬が砂の上を走ってるんだよ…鈍い物音みたいだって…ドアの近く…でも僕にわかるわけじゃないか！ほら、お願いだから、マルト、のぼせ上がらないで！…聞いている？そう、頼むよ…赤ん坊が泣いてる…聞こえるよ…君らが怯えさせたんだ…落ち着いて…いいからとにかく落ち着いて！…ナネットは本当に罪作りだな。彼女が君に恐怖を伝染したんだ…そうだよ、君は怖がってるんだ、わかるよ、怖がってるんだ！ドアのうしろ？まあまあ…そんな不可能だ…ああ！正気を保って…聞くんだ。安心させてあげるから…とっても簡単だよ…君には…君にはピストルがあるんだ、テーブルの引き出しの中に…知ってたろ…ちゃんと装填しておいたから。聞いて。窓の一つが軽く半開きになってる…どうしてもできない？…ほらほら…そんな君らしくないよ、かなり勇敢なはずだろ！…窓を開けるんだ、雨戸から、窓を一つだけ、それからピストルを一発撃つんだ。そんなの恐ろしい…もし誰かいたら…でも誰かいたなんて信じられない、あり得ないよ！…それは…ああ！たぶん動物だ…狐とか、わからないけど…頼むから、そんなに取り乱さないで！僕の言う通りにするんだ。撃って…それから傷つけられないように見張るんだ…怖くないように赤ん坊にはあらかじめ知らせて…僕の言う通りにして…ここで待ってるから…僕に言って…。

リヴォワール (立ち上がったまま、少し動揺して、マレックスに) いったい何事なんだ？

マレックス (リヴォワールに) リヴォワール、彼女たちは恐怖に捕われちゃってる。それだけなんだ。気も狂わんばかりさ！物音、足音、きしむ音、たくさん聞いたって言うてる…庭に面した入り口のドアのうしろに！彼女たちは正気を失ってる！ああ！ほら、まだあそこに向かう列車あれば…引き返すのになあ、請け合うよ。

リヴォワール あのだ、村に電話したらどうなんだ。

マレックス 電話がないよ。僕らの家は直接リュクスイユと連絡している。

リヴォワール リュクスイユに電話するんだ、そうして、交番に、誰かを送り込んでくれ

るようになって！

マレックス でもあまりにも遠すぎる！…ああ！…僕まで恐ろしくなってきた！僕は…どうしたらいいかわからない！

テーブルにしがみつく。

リヴォワール 気確かに…。

リヴォワール夫人 あなた方二人ともね？

マレックス そうだ、僕もだ。(よく考えながら) 僕のあとにブレイズが出た、こんな偶然って…。

リヴォワール くよくよするなよ！そんなのバカげてる…ほら…。

マレックス そうだ…そんなのバカげてる…(電話口に) どう、ピストルはあった？そんなまさか！探せ…探せ…そこら中…引き出しの中…奥、どこにあるっていうんだ？…僕はそこに置いたんだ、あのピストルを…(リヴォワール夫妻に) ああ！どうしよう！

リヴォワール どうした？

感情がたかぶっていきながら、夫妻は舞台の端まで近づいていき、
彼らは立ったまま、マレックスの話や身振りを不安げにしまいまで見守る。

マレックス どうしてもない？…それじゃ誰か持っていった…誰が？…ブレイズ？じゃない？…誰が？少年？…ああ！もっとよく話して…聞こえないよ…耳なりがする…なんて言ったんだ？ちがう！ちがう、マルト、怖がらないで…頼むよ…お願いだから…僕はここにいる…ここにいるよ…ドアがギシギシ言ってる…こじ開けようと…あり得ない。よろい戸は丈夫だろ！…ああ！震えてるのがわかるよ…赤ん坊が泣いてる…もう物音がしない…静かにさせろ…いいからあの子を静かにさせるんだ…ピエール、静かにして、頼むよ、ピエール坊や…そうだ、ランプを消して…ナネットに言うんだ…すぐに…そうすればたぶん遠ざかっていくから！…もうわからないよ、僕には！…ああ！神さま…もう雨戸の下？…そうなのか？…複数いる…それにもはやドアのうしろ？…

リヴォワール (マレックスを制止しようとしながら) マレックス…。

マレックス (電話にかがみこんで) 雨戸に、ドアになにか差し込まれた…こじ開けるのに…ああ！…人を呼んで、叫んで…人を呼んで、叫んで。助けて！…こんなのひどい！そうだ、そのとおり…叫ぶな…身を隠して…逃げろ、子どもを抱いて…逃げろ…台所を通して逃げるんだ…逃げろ…走って…ああ！誰の叫び声だ？…マルト…マルト！お前が叫んだのか？…返事をして…いいから返事を…。

リヴォワール夫人 (気も狂わんばかりになって、彼女の夫に) 警察にしらせなきゃ。

リヴォワール (絶望して) 知らせる？ここから 70 キロのところで起きてるんだぞ！

マレックス (電話口に) ああ！…まだ叫んでる…何をされてるんだ？殺すんだ…首をかき切って殺すんだ…ああ！助けて！…人殺し！…ああ！ああ！…ああ！…助けて…。

リヴォワール マレックス！マレックス！

マレックス (電話を落として気ちがいみたいに駆け出してわめき立てるのをリヴォワール夫妻が押さ

えっけようとする) 助けて! …人殺し…助けて…ああ! 助けて…。

参考資料・文献

【アンドレ・ド・ロルド関連資料】

DE LORDE, André

- 1908, *Pour Jouer La comédie de Salon*, Paris, Hachette.(随筆)
1909, *Téâtre d'Épouvante*, Paris, Librairie Téâtrale.(戯曲集)
1908, « Une leçon à la Salpêtrière », Théâtre du Grand-Guignol.
1905, « L'obsession », Théâtre du Grand-Guignol.
1901, « La dormeuse », Théâtre National de l'Odéon.
1903, « Au rat mort, cabinet 6... », Théâtre du Grand-Guignol.
1903, « Le système du docteur Goudron et professeur Plume », Théâtre du Grand-Guignol.
1904, « La dernière torture », Théâtre du Grand-Guignol.
1904, « Sur la dalle », Théâtre Moderne.
1913, *La Folie au Théâtre*, Paris, Fontemoing.(戯曲集)
1910, « L'homme mystérieux », Théâtre Sarah-Bernhardt..
1911, « La petite roque », Théâtre de l'Ambigu.
1912, « Les invisibles », Théâtre de l'Ambigu.
1919, *Téâtre de la Peur*, Paris, Eugène Figuière.(戯曲集)
1909, « L'horrible expérience », Théâtre du Grand-Guignol.
1906, « Baraterie », Théâtre du Grand-Guignol.
« L'acquittée ». (上演記録なし)
1921, *Frissons*, Paris, La Renaissance du Livre.(小説集)
1928, *La Galerie des Monstres*, Paris, Figuière.(随筆)

【グラン・ギニョル戯曲集】(Pierron(1995)所収。本論で言及したもののみ。)

MÉTÉNIER, Oscar

- 1897, « Lui ! », Théâtre du Grand-Guignol.

DE NYEVELT, Hélène de Zuylen

- 1905, « La mascarade interrompue », Théâtre du Grand-Guignol.

GRAVIER, Johannès and LEBERT, A.

- 1905, « Le chirurgien de service », Théâtre du Grand-Guignol.

LEVEL, Maurice and REY, Étienne

- 1911, « Sous la lumière rouge », Théâtre du Grand-Guignol.

LEROUX, Gaston

- 1911, « L'homme qui a vu le diable », Théâtre du Grand-Guignol.

ARAGNY, Jean and NEILSON, Francis

- 1929, « Le baiser de sang », Théâtre du Grand-Guignol.

【グラン・ギニョル関連文献】

ANTONA-TRAVERSI, Camillo

1928, *L'histoire du Grand-Guignol : Théâtre de l'épouvante et du rire*, Paris, Librairie Théâtrale.
藤井康生

2010, 「川上音二郎とグラン・ギニョル」, 『神話・象徴・言語.3』, 楽瑯書院.

GORDON, Mel

1988, *The Grand Guignol : theatre of fear and terror*, New York, Amok Press.

HAND, Richard J. and WILSON, Michael

2002, *Grand-Guignol : the French theatre of horror*, Great Britain, University of Exeter Press.

2007, *London's Grand-Guignol and the theatre of horror*, Great Britain, University of Exeter Press.

真野倫平

2010, 『グラン＝ギニョル傑作選：ベル・エポックの恐怖演劇』, 水声社.

2011, 「文学と医学の接点—グラン・ギニョル劇とシャルコー」, 『南山大学ヨーロッパ研究センター報』第17号, 南山大学ヨーロッパ研究センター報.

2012, 「グラン＝ギニョルと三面記事」, 『南山大学ヨーロッパ研究センター報』第18号, 南山大学ヨーロッパ研究センター報.

PIERRON, Agnès

1995, *Le Grand-Guignol : Le théâtre des peurs de la Belle Epoque*, Paris, collection Bouquins, Robert Laffont.

2002, *Les Nuits Blanches du Grand-Guignol*, Paris, Seuil.

2011, 「グラン＝ギニョル ベル・エポックの恐怖演劇」, 真野倫平訳, 『南山大学ヨーロッパ研究センター報』第17号, 南山大学ヨーロッパ研究センター報.

PRADIER, Jean-Marie

1998, « La science ou la passion d'éventrer », in *europe*, n° 835-836.

RIVIÈRE, François et WITTKOP, Gabrielle

1979, *Grand-Guignol*, Henri Veyrier(éd.), Nancy, Berger-Levrault.

SABATIER, Guy

1998, « Iéologie et fonction social du Grand-Guignol à ses orisines. », in *europe*, n° 835-836, 138-149.

椿八郎

1973, 「グラン・ギニョールの怪奇劇」, 『悲劇喜劇』第26号, 早川書房.

【参考文献】

BARTHES, Roland

1973, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil.

BATAILLE, Georges

1970, « l'abjection et les formes misérables », in *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard.

1976, « la souveraineté », in *Œuvres complètes*, t. VIII, Paris, Gallimard.

[1970]2009, *La structure psychologique, du fascisme*, Paris, lignes.

BERCHTOLD, Jacques and PORRET, Michel

1994, *La peur au XVIII^e siècle : discours, représentation, pratiques*, Genève, Droz. (2003, 「緒言」,

『十八世紀の恐怖 言説・表象・実践』, 飯野和夫ほか訳、法政大学出版局.)

BINET, Alfred

1896, « Réflexions sur le paradoxe de Diderot », in *Études de Psychologie Dramatique*, Agnès Pierron (ed.), 1998, Genève, Slatkine Reprints.

1912, *Les altérations de la personnalité*, Paris, Félix Alcan.

1928, « Le prince de la terreur », in *La Galerie des Monstres*, Paris, Figuière.

ボベロ、ジャン

2009, 『フランスにおける脱宗教性(ライシテ)の歴史』, 三浦信孝／伊達聖伸訳、白水社.

CAILLOIS, Roger

1988, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard.(1994, 『人間と聖なるもの』, 塚原史他訳、せりか書房.)

CHARCOT, Jean-Martin

1887, *Leçons du mardi à la Salpêtrière : Polyclinique 1887-1888*, Paris, Bureaux du progrès médical.

1892, « Le foi qui guéri », in *Les démoniaques dans l'art*, 1984, Paris, Macula.

CHARCOT, Jean-Martin and RICHER, Paul

1887, « Les démoniaques dans l'art », in *Les démoniaques dans l'art*, 1984, Paris, Macula.

CHEVALIER, Louis

1978, *Classes laborieuses et Classes dangereuses*, Paris, Collection Pluriel,(1993, 『労働階級と危険な階級』, 喜安朗ほか訳、みすず書房.)

1980, *Monmartre du plaisir et du crime*, Paris, Robert Laffont.(1999, 『歓楽と犯罪のモンマルトル』, 河森好藏監訳、筑摩書房.)

COCTEAU, Jean

1995, « La voix humaine », in *Jean Cocteau : Romans, poésies, œuvres diverses*, Paris, Le Livre de Poche.(2010, 「声」, 『アガタ／声』, 渡辺守章訳、光文社.)

伊達聖伸

2010, 『ライシテ、道徳、宗教性—もうひとつの19世紀フランス宗教史—』, 勁草書房.

江口重幸

2007, 『シャルコー：力動精神医学と神経病学の歴史を遡る』, 勉誠出版,.

カッシーラー、エルンスト

1962, 『啓蒙主義の哲学』中野好之訳、紀伊国屋書店.

シェルトーク, L.・ド・ソシュール, R.

1987, 『精神分析学の誕生—メスメルからフロイトへ—』, 長井真理訳、岩波書店.

CHEVALIER, Louis

1958, *Classes laborieuses et classes dangereuses*, Paris, Plon.(1993, 『労働階級と危険な階級』, 喜安朗, 相良匡俊, 木下賢一訳、みすず書房.)

D'ALEMBERT, Jean Le Rond

1986, « Discours préliminaire », in *L'Encyclopédie I*, Paris, GF.

DESCOMBES Vincent

1979, *Le Même et l'autre : quarante-cinq ans de philosophie*, Paris, éd. de Minuit.(1983, 『知の最

前線』，高橋允昭訳，TBS ブリタニカ。）

DELUMEAU, Jean

1978, *La Peur en Occident*, Paris, FAYARD.(1997, 『恐怖心の歴史』，永見文雄，西澤文昭訳，新評論.)

1993, « La peur et l'historien », in *Communications*, 57.

1997, 「日本語版への序文」，『恐怖心の歴史』，永見文雄，西澤文昭訳，新評論.

DIDEROT, Denis

[1830]1988, « Pradoxes sur le comédien », *Œuvres Esthétiques*, Paul Vernière (ed.), Classiques Garnier, Paris,.

1986, « ENCYCLOPÉDIE », in *L'Encyclopédie II*, Paris, GF.

ディディ＝ユベルマン，ジョルジュ

1990, 『アウラ・ヒステリカーパリ精神病院の写真図像集』，谷川多佳子，和田ゆりえ訳，リブロポート.

エレンベルガー，アンリ

1980, 『無意識の発見（上）—力動精神医学発達史』，木村敏・中井久夫監訳，弘文堂.

FLAUBERT, Gustave

1979, « Le dictionnaire des idées reçues », in *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Gallimard.

FOUCAULT, Michel

[1984]2004, *Qu'est-ce que les Lumières?*, Paris, Rosny Cedex, BRÉAL.(2006, 「啓蒙とは何か」，『フーコー・コレクション 6 生政治・統治』，石田英敬訳，筑摩書房.)

FREUD, Sigmund

1919, « L' inquiétant étrangeté », in *L' inquiétant étrangeté et autres essais*, 1985, Paris, Gallimard.(2011, 「不気味なもの」，『ドストエフスキーと父親殺し／不気味なもの』，中山元訳，光文社.)

1923, « Une névrose diabolique au XVII^e siècle », in *L' inquiétant étrangeté et autres essais*, 1985, Paris, Gallimard. (1984, 「十七世紀のある悪魔神経症」，『フロイト著作集 11』，池田紘一訳，人文書院.)

1973, 『精神分析学入門』，懸田克躬訳，中央公論社.

藤原聖子

2005, 「宗教体験論における『像を見る』アナロジー」，『「聖」概念と近代』，大正大学出版会.

濱田本悠

1931, 「信心に於ける怖れと憧れ」，『宗教学紀要（東京帝国大学宗教学講座創設二十五年記念）』，同文館.

1935, 「『宗教』と『神秘主義』との限界付けの試み」，『日本宗教学会第三回大会紀要』，立正大学宗教学研究室.

1938a, 「社会的神秘主義に於ける集团的興奮と孤独感」，『日本宗教学会第四回大会紀要』，不二屋書房.

1938b, 「日本の神秘主義の問題」，『宗教学紀要第五号』，日本宗教学会.

華園聰磨

1968, 「聖の経験とその根柢—ルドルフ・オットーの所論をめぐって—」，『宗教研究』，第一九五号.

蓮實重彦

1990, 『物語批判序説』, 中央公論社.

HORKHEIMER, Max and ADORNO, Theodor, W.

[1947]1974, *La dialectique de la raison*, tr. par Kaufholz, Paris, Gallimard.(2007, 『啓蒙の弁証法』, 徳永恂訳, 岩波書店.)

石引正志

2001, 「ヨーロッパ中世はキリスト教社会か?——ドリュモア説の検討——」, 『青山学院女子短期大学紀要』, 第五五号.

KANT, Immanuel

[1784]1991, *Qu'est-ce que les Lumières?*, tr. par Poirier et Proust, Paris, GF.(1974, 『啓蒙とは何か』, 篠田英雄訳, 岩波文庫.)

KRISTEVA, Julia

1974, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil.

1977, « Le sujet en procès », in *Polylogue*, Paris, Seuil.

1980, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil.

1982, 「おどましき作家シリーズ」, 『海』, 新年号, 三浦信孝訳, 中央公論社.

工藤庸子

2007, 『宗教 VS. 国家: フランス〈政教分離〉と市民の誕生』, 講談社.

LACAN, Jacques

1973, *Télévision*, Paris, Seuil.

LAPLANCHE, Jean and PONTALIS, Jean-Bertrand

1967, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF.(1977, 『精神分析用語辞典』, 村上仁監訳, みすず書房.)

メルロ＝ポンティ

1966, 「哲学をたたえて」, 『眼と精神』, 滝浦静雄, 木田元訳, みすず書房.

Molière,

1951, « Le dépit amoureux », in *Œuvres Complètes de Molière*, Maurice Rat (ed.), Galimard, Belgique. (2000, 「恋人の喧嘩」, 『モリエール全集』第2巻, 秋川伸子訳, 臨川書店.)

森口美都男

1954, 「宗教思想」, 『フランス百科全書の研究』, 桑原武夫編, 岩波書店/

ムンテ、アクセル

1965, 『サン・ミケーレ物語』, 久保文訳, 紀伊國屋書店.

ネメシェギ, ペトロ

1996, 「おそれ」, 『新カトリック大事典』, 研究社.

OTTO, Rudolf

[1929]1949, *Le sacré*, tr. par André Jundt, Paris, Petite Bibliothèque Payot. (2005, 『聖なるもの』, 華園聰磨訳, 創元社.)

PINEL, Philippe

1809, *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale, ou la manie*, Paris, J. Ant. Brosson.

POE, Edgar-Allan

- 1966, « Le Démon de la Perversité », in *Nouvelles histoires extraordinaires*, tr. par Charles Baudelaire, Paris, Garnier.(1974, 『天邪鬼』, 中野好夫訳, 東京創元社.)
- プラトン
- 1975, 「ティマイオス」, 『プラトン全集 12』, 種山恭子訳, 岩波書店.
- PROUST, Jacques,
- 1972, « Du texte au sermon(16), Lecture d'un sermon », in *Etudes théologiques et religieuses*, n. 2, Montpellier.(1977, 「説教の構造分析—説教の読み方」, 『構造主義と聖書解釈』, 小林恵一訳, ヨルダン社)
- 1979, 「日本語版への序文」, 『百科全書』, 平岡昇, 市川慎一訳, 岩波書店.
- RAYMOND, Jean
- 1978, *Pratique de la littérature*, Paris, Seuil.
- 齊藤征雄
- 1986, 『『異邦人』 L'Étranger (第一部) の分析——冒頭分析から視点の重層化による解説へ』, 『福島大学教育学部論集 人文科学部門』, 第 39 号.
- 1987, 「象嵌法あるいは物語の全体性復元の試み」, 『東北大学文学部研究年報』, 第 37 号.
- 1993, 「喪の物語あるいは物語の喪」, 『東北大学文学部研究年報』, 第 42 号.
- 澤井義次
- 2001, 「宗教研究における現代的課題—宗教的多元状況における宗教の理解—」, 『宗教研究』, 第三二九号.
- 関一敏
- 1993, 『聖母の出現 近代フォーク・カトリシズム考』, 日本エディターズスクール出版部.
- ソシュール, フェルディナン
- 2007, 『ソシュール一般言語学講義 コンスタンタンのノート』影浦峯, 田中久美子訳, 東京大学出版会.
- SWAIN, Gladys
- 1997, « L'appropriation neurologique de l'hystérie », in *Le vrai Charcot*, Paris, Calmann-Lévy.
- 多田富雄
- 1993, 『免疫の意味論』青土社.
- 谷川稔
- 1997, 『十字架と三色旗——もう一つの近代フランス』, 山川出版社.
- 鶴岡賀雄
- 1991, 「悪魔による救い?—J=J・スュランの悪魔体験が意味するもの—」, 『宗教における罪惡の諸問題』, 山本書店.
- 湯川秀樹
- 1976, 『目に見えないもの』, 講談社.
- ヴァイツゼッカー
- 1994, 『病因論研究—心身相関の医学』木村敏, 大原貢訳, 講談社.
- 渡辺守章
- 1990, 『演劇とは何か』, 講談社.
- 2010, 「解題:『声』三題——電話という〈装置〉をめぐる」, 『アガタ／声』, 光文社.

ウルフ、T. H.

1979, 『ビネの生涯——知能検査のはじまり——』, 宇津木保訳, 誠信書房.

ヤウス、H.R.

2001, 『挑発としての文学史』, 響田収訳, 岩波書店.